GEMME
D'ARTI ITALIANE

ANNO DUODECIMO

1859

Gemme d'Arti Italiane

MILANO VENEZIA VERONA

presso il tipografo editore

Paolo Ripamonti Carpano

A SUA ECCELLENZA

IL SIGNOR CONTE TOMMASO SCOTTI GALLARATI

DUCA DI S. PIETRO, PRINCIPE DI MOLFETTA

CONSIGLIERE INTIMO E CIAMBELLANO DI S. M. I. R. A.

CAVALIERE DI I. CLASSE DELL'ORDINE IMPERIALE AUSTRIACO

DELLA CORONA DI FERRO, ECC.

D'OGNI BELL'ARTE ED UTILE DISCIPLINA

PROMOVITORE MUNIFICO E SAPIENTE

QUESTE GEMME

CON OSSEQUIOSA RICONOSCENZA

PAOLO RIPAMONTI CARPANO

DEDICA

ILLUSTRATORI

CABIANCA JACOPO — M. GATTA

MACCHI MICHELE — MINELLI G. — ODORICI FEDERICO

PALMA STEFANO — G. R. — TOLDO L.

ZAMBELLI STEFANO

ANTONIO ZONCADA Raccoglitore.

INTRODUZIONE

DELL'IDEALE STORICO NELL'ARTE

E

DELLE FORME CORRISPONDENTI

Se l'arte non è che la manifestazione estrinseca delle idee e degli affetti dell'umanità nel suo storico svolgimento, chiaro è ch' ella per ogni età, per ogni popolo che vanti una coltura qualunque deve avere un particolare ideale colla sua forma corrispondente. Questo ideale non può quindi campeggiare che nella storia compiuta, come quello che risulta dal complesso delle tendenze e attitudini di un' età e di un popolo attuate ne' suoi principali avvenimenti. Esso non è l' espressione di un vero parziale, effettivo, sibbene l' espressione generica di tutti i veri che si fondono in un concetto fondamentale che li comprende, concetto che a tutti è superiore come l' universale al particolare, il tutto alla parte, il fine al mezzo. Non pertanto esso è finito o infinito secondo che si riferisca al già fatto o al da farsi, al presente o all'avvenire; è finito in quanto esprime il pensiero di una o più generazioni d' uomini in un dato tempo e in certe condizioni speciali che più non sono; infinito in quanto esprime lo sforzo dell' umanità in generale al suo pieno sviluppamento. Considerato nella sua proprietà di esprimere il concetto supremo dei fatti compiuti che sono del dominio della storia, e mercè di essi rappresentare il carattere di un'epoca, di una nazione in un determinato grado di coltura pel quale questa ebbe a passare, noi lo diremo ideale storico dell'arte,

come risguardato dall'altro aspetto non mal si direbbe ideale umano in genere e universale. Quantunque in effetto l'uno accenni all'altro di necessità, essendochè all'infine ogni generazione si collega colle passate delle quali raccoglie il retaggio, e colle avvenire alle quali lo prepara, anzi l'uno sia contenuto nell'altro come la parte nel tutto, noi non intendiamo qui che di considerarlo nel primo aspetto, come quello che ed è più facile a rilevarsi, e torna alle applicazioni più profittevole.

Ognun vede che, trattandosi di fatti compiuti, deve riescire difficile oltremodo, per non dire impossibile, precisare l'ideale storico del tempo in cui si vive, stantechè esso si vuol derivare non da questo o quel fatto, sì bene dal complesso dei fatti che ne costituiscono la storia. Ora egli è certo che a noi viventi in mezzo a loro si presentano i fatti del giorno a parte, a parte, fin dove se ne propaghino i fili arcani non vediamo; simili al navigante che solcando l'oceano vede e cielo e acqua senza confini, ma del mare non conosce chiaramente che il breve tratto che può misurare collo sguardo, del cielo quanto spazio non gli è tronco dalla curva del mare stesso, non iscorgiamo che i fatti che vicino a noi si compiono, nè di questi possiamo tutte calcolare le conseguenze, ma quelle soltanto che strettamente si collegano colle più prossime che a noi danno ne' sensi. Quanto avviene sotto gli occhi nostri è quale un'immensa battaglia di cui fra il cozzo delle schiere, il rimbombo delle artiglierie, le grida dei feriti, il gemito dei morenti, fra i nembi della polvere che coprono il campo è impossibile seguir col pensiero le vicende, ravvisarne il disegno, il che far potrebbe di leggieri chi trattosi in disparte ne signoreggiasse coll'occhio da un'altura tutta quanta la scena. Se tu vuoi mirare i fatti nel loro tutto è bisogno ti collochi di guisa che fra te e i fatti stessi ci corra di mezzo tanto di spazio libero e sgombro che permetta a' tuoi occhi di girare intorno intorno per ogni parte alle cose che ti si affacciano per ritrarne i confini. Così le linee dei monti che sfuggono a chi sopra vi s'inerpica, schiette e precise appariscono a chi le miri di lontano; così l'aria in cui vivi non ha un aspetto, un colore che a grandi distanze e masse sterminate. Parrà strano a dirsi, pur è così, del presente conosciamo meglio i particolari, del passato l'insieme. Entriamo difatti in noi stessi e interroghiamo la nostra anima per iscoprire il mistero della nostra esistenza morale, e dovremo confessare che la parte che di noi medesimi ci riesce più nota è nel passato: nel no-

stro presente tutto è per noi confusione, tenebre, incertezza. Ognuno di noi, purchè discenda nella sua coscienza, può dire quel ch'egli è stato; quel ch'egli è al presente nessuno. Ma il nostro passato ne viene innanzi sgombro da mille frivoli accessorii, raccolto in pochi momenti più rilevanti, unificato nella memoria che ne lo ritrae ne'suoi tratti e contorni più netti e spiccati, laddove quello che da noi si pensa, si vuole, si fa nel presente accenna a passioni, tendenze, attitudini, che essendo ancora in sullo svolgersi non hanno forma precisa.

Per tal modo si verrebbe a spiegare perchè l'arte quasi sempre e dovunque vagheggiasse un passato più o meno remoto anzichè il tempo presente. Più si risale addietro nei tempi, e più semplice ne apparisce l'ideale che di minori elementi si compone; il passato riducendosi a poche ma vive e poetiche tradizioni, dappoichè delle cose meno rilevanti la memoria è perita, ha cert'aria di unità, di grandezza che nei tempi a noi più vicini, meno poi nel presente, si cercherebbe invano. Mano mano le diverse attitudini si vanno suddivise ordinando, mano mano si moltiplicano le attinenze sociali, col progredire della civiltà si fa più vario e complesso questo ideale, stantechè l'ultima età tutto serba il deposito del passato, e col sempre crescente numero de'nuovi e degli antichi elementi mal può stare l'unità della forma. Nel copiosissimo tesoro delle tradizioni, nelle testimonianze dei monumenti, nelle memorie scritte, nei tanti aspetti dai quali una società nella pienezza della sua civiltà può risguardarsi, ognuno che abbia ingegno si può creare un ideale suo proprio, dappoichè tutti gli ideali vivono si può dire sul medesimo suolo, e quindi ognuno può scegliere qual più gli piace, ma nessun ideale campeggia, nessuno ottiene il consenso universale. Per contrario, nel primo svolgersi della coltura, in quell'età che segna il passaggio dalla barbarie alla civiltà non v'è che un ideale solo, perchè, nascendo esso da un complesso di condizioni morali e naturali che l'uomo non può nè procurare nè mutare, è il solo che sia possibile in siffatti tempi.

Nell'ideale dell'arte e nella forma corrispondente sono da notare tre cose che inseparabili sempre si attemperano reciprocamente, vogliamo dire i tempi, la nazione, l'individuo. V'ha una potenza nei tempi che impronta d'uno stampo particolare anche le manifestazioni dell'uomo in apparenza più libere, v'ha nel carattere delle nazioni una virtù arcana che in ogni uomo, in ogni tempo si fa sentire; ma v'ha pure in certi uomini una volontà sì forte, una personalità sì pre-

potente che nè il tempo nè la nazione possono soffocare. Così mentre il volgo, cieco stromento, lavora sotto l'impulso di quei due gran moventi universali della nazione e del tempo, il genio, mentre pur li seconda, chè sarebbe già prova di corta mente l'andare a ritroso, li sovraneggia, e precorre innanzi ardito segnando loro nuovo indirizzo o più ampio svolgimento.

È bisogno adunque innanzi tutto che l'artista conosca l'ideale delle diverse età e nazioni ne' successivi gradi pei quali ebbero a passare durante la storica loro evoluzione. Chi, sfornito al tutto di sì fatta cognizione, pigliasse a trattare argomenti attinti al passato non potrebbe che dipingere il passato coi colori del presente, o vogliam dire trasportare il presente nel passato. Colpa appunto di tale ignoranza i nostri buoni trecentisti gli eroi greci e i trojani trasmutavano in cavalieri erranti, vedevano il valoroso popolo di Priamo chiamato dai lenti rintocchi delle sacre squille, accorrere ai funerali di Ettorre, vedevano il pio vescovo di Troja celebrare l'augusto sagrifizio pel riposo dell'anima di quel prode morto per la patria! Così Giovanni Sachs [1], il poeta operajo della Germania del medio evo, in quei suoi ritratti, nel resto mirabili per ingenuità e freschezza, ti muta Adamo ed Eva, Abramo e i patriarchi tutti, e lo stesso Dio Padre in altrettanti cittadini di Norimberga quali apparivano a' suoi tempi. Che più? Dio padre, proprio nel linguaggio che s'usava allora nelle scuole in quella città, che fu quasi fino ai tempi nostri l'ideale della vecchia Germania, istruiva nel catechismo i figliuoli di Adamo. Così gli arguti Toscani in quelle loro sacre rappresentazioni del *casto Giuseppe*, della *morte del re Acabbo*, del *Figliuol prodigo*, della *passione di Cristo*, del *martirio di S. Agnese*, e va dicendo, trasportavano gli usi di Mercato vecchio, il cicalio delle ciane e delle trecche di Camaldoli, i costumi e il linguaggio dei contadini, dei soldati di ventura, dei ghiottoni e tavernieri dei loro tempi. Di che il popolo non pertanto, anzichè si offendesse, tanto più godeva quanto più schietta e viva era la sua fede. Profondamente imbevuto di certe idee, cresciuto fra quelle usanze come in suo naturale elemento, non giungeva nemmanco a sospettare che alcun popolo avesse mai potuto vivere con altre idee, in un ordine di cose affatto diverso dal presente. Non è dunque da stupire se il passato non gli pareva vero e naturale se non in quanto ritraeva del presente; chè nel resto sarebbe errore il credere che il popolo possa godere di questa inversione di tempi in quanto essa è violazione di un vero!

Non è il falso cui voglia il popolo applaudire; chè in quanto al volere il vero tra l'uomo più colto e l'idiota non è differenza, onde anche il volgo più rozzo e ignorante molto si adonta se per vero gli è dato quello che per tale non riconosce; se non che in quel falso ei ravvisa il vero presente cui senz' altro reputa il medesimo per tutti i tempi, e come di cosa assolutamente vera se ne compiace grandemente. Al qual giudizio il volgo, (e qui quanti che sono non dirò colti, ma dotti ancora ed eruditi sono volgo!) è pur condotto da uno smoderato orgoglio, che gli fa credere che solo le idee e i costumi de' suoi tempi sieno meritevoli di lode, che una cosa, un fatto, un carattere perchè s'abbino a dir buoni non si possano altramente concepire e presentare che in quell' aspetto in che ai dì nostri soglionsi raffigurare. Codesta superba persuasione dell' eccellenza di ogni nostra cosa presente alterò certo il giudizio di molti che niuno de' contemporanei avrebbe osato chiamar volgo, che anzi erano tenuti maestri di coloro che sanno! E valga il vero, quando un Voltaire, pieno appunto di quello smisurato concetto che hanno di sè i suoi nazionali, non esita a sentenziare che i Francesi hanno perfezionato le opere degli antichi, si eccita in noi un' ilarità di che l'autore della Zaira non si avrebbe troppo a lodare. In questo orgoglio è da cercare in gran parte la cagione di quella ripugnanza dei Francesi per tutto quanto troppo si discosti dagli usi loro, dal modo loro di pensare, di sentire, quel loro vezzo singolare, ogni qualvolta trasportino nella propria lingua alcun capolavoro antico o forastiero, di acconciarlo alla foggia loro, quasi che cosa bella non possa darsi che in abito francese. In quello ch' essi chiamano il *gran secolo* l' ammirazione pe' Greci giunse a tale in Francia, che, toltane l'Italia del secolo decimoquinto, non ha riscontro in alcun altro paese della colta Europa; e non pertanto niuno anche fra i più appassionati ammiratori dell' antichità avrebbe osato in alcun' opera d' arte ritrarla nella sua interezza. Il greco Achille, il turco Bajazette, il pontico Mitridate, il romano Britannico, non sono all'infine in Racine che principi francesi che fanno all' amore come si soleva fare alla corte di Luigi XIV, se non che i Luigi, i Condè, i Lauzun, i Conti mutarono nome, e la scena non si finge a Parigi, ma nella Tauride, in Grecia, a Costantinopoli. Qui però per essere sinceri ci è forza confessare che anche gli eroi del Metastasio d'antico non hanno che il nome, come per contrario in Alfieri i moderni non sono che Greci o Romani, per quanto almeno se gli era

figurati nel suo ideale, trasportati nei moderni tempi. Perchè i Francesi tollerassero il *barbaro* Shakspeare bisognò che Ducis, levatogli quanto in esso ci avea d'inglese, di proprio di quell'uomo che fu Shakspeare, di quel regno che fu l'Inghilterra ne' tempi della regina Elisabetta, e rinfronzitolo in sul gusto della corte, ne facesse un bastardo francese. Alla Francia di Luigi XIV non poteva presentarsi Achille altrimenti che in abito foggiato così a mezzo tra l'antico e il moderno, greco all'elmo, alla corazza, francese ai capelli arricciati e incipriati, ai talloni rossi, alle scarpe ferme in pianta con nastri di colore. Quanti drammi moderni di soggetto antico rapirono ad entusiasmo il pubblico francese, anzichè per l'intrinseco merito dell'opera, per le allusioni più o meno dirette agli usi, alle foggie, alle cose del giorno! Quanti, non ostante l'intrinseco loro valore, sarebbero passati inavvertiti o sprezzati, se non li avesse raccomandati al pubblico quello appunto che agli occhi della sana critica li faceva più riprensibili, voglio dire questo strano miscuglio d'antico e di moderno contro ogni legge di verisimiglianza e di decoro! Se l'Ester di Racine, che è pure lavoro di squisita eleganza, come ogni altra sua miglior cosa, ed a tratti d'una soavità virginale che innamora, ma languido nel complesso, uniforme, manchevole affatto di azione, di vita, piacque non pertanto all'uditorio di Saint Cyr, ch'era pure l'eletta della società francese di quei tempi, si voleva saperne grado allo studio che nella rappresentazione si era messo perchè il biblico Assuero, il Dario Istaspe di Erodoto rendesse al tutto imagine del gran re di Francia. Il monarca persiano diffatti compariva sulla scena vestito in parte all'orientale, ma col capo incipriato, col mantello reale di ermellino, seguito da uno stuolo di ciambellani col cappello piumato sotto le ascelle, colle calze di seta e l'enorme zazzera incipriata giusta l'uso della corte.

Tuttavia non si può negare che neanche la cruda rappresentazione dell'ideale di un tempo che fu non può da sola soddisfare alle condizioni dell'arte. Per quanto sia vera in sè la cosa, per quanto la forma di che si veste sia fedele all'indole dei tempi che ci richiama innanzi, per quanto quindi l'opera d'arte sia armonica nelle parti, corrispondente nel tutto allo scopo supremo a cui mira, sarà pur sempre manchevole s'ella non è tale che il pubblico a cui si volge non solo la comprenda, ma ne rimanga tocco nel cuore. Come gli attori di un dramma non hanno solo a parlare fra loro nel modo più conveniente alla parte che sostengono, ma debbono anche parlare in guisa che gli spettatori e li

comprendano e piglino interesse ai loro discorsi, il medesimo avviene d'ogni opera d'arte; perocchè si chiede non solo ch'essa rappresenti il suo soggetto conforme alla cosa in sè risguardata nei tempi, nel popolo a cui ci trasporta, ma eziandio che fra essa e gli animi nostri ponga tale un accordo, un'armonia che sia possibile a così dire un ricambio d'affetti. Come dunque si potrà rappresentare l'ideale d'un tempo passato diverso dal presente e non pertanto farsi intendere pienamente, commuovere l'animo della generazione a cui l'opera nostra s'indirizza? Non si vuole dimenticare che al disopra di quell'ideale determinato che comprende il pensiero, la vita morale di un popolo, di un'età, sorge un ideale più grande, universale, eterno, che nè per volgere di tempi nè per variar di schiatte nè per mutar di cielo si può punto alterare. Fondato sulle immutabili passioni umane, sugli indeclinabili bisogni della nostra natura, non potrebbe che colla natura stessa andar distrutto. Ben esso si atteggia ai tempi, alle nazioni, al clima. Proteo immortale piglia forma e sembianze infinite, ma nell'essenza è quel medesimo che fu sempre e sarà mentre il mondo duri. La soluzione dell'arduo problema è qui; quando nell'opera d'arte due età diverse stanno a fronte, l'ideale antico e il nuovo, abbiamo per così dire a fronte due uomini parlanti diversa favella, ma uomini sempre che vorrebbero comunicarsi reciprocamente le loro idee, ma non possono finchè un terzo non s'incontri che possedendo a fondo ambedue le lingue, d'ambedue si faccia interprete. Questo interprete nell'arte è l'ideale eterno, universale dell'umanità, ideale che tutto in sè contiene il segreto del passato e dell'avvenire, perchè il passato nacque da lui, da lui è per nascere l'avvenire; nato col tempo, cammina a pari con esso, inseparabile compagno d'ogni suo ricordo. Nulla nel tempo si è mai pensato che in lui non fosse, nulla si penserà che in lui non sia, perchè esso è il pensiero vivente dell'umanità, il misterioso alfa ed omega che inizia e chiude tutti i suoni di che l'umana voce è capace. Ora per ciò che risguarda la sostanza, l'insieme delle passioni, appartenendo esso a questo ideale eterno, non ha l'artista da uscire di sè, de' suoi tempi; ei non ha che ad interrogare il suo cuore, che a scrutare il suo pensiero per trovarlo in sè stesso. Ma le forme precise di una civiltà che ha compiuto il suo corso non può trovarle in sè, non può trovarle nella società che lo circonda dove invano ne cercherebbe il tipo vivente. Qui solo la storia colle scienze affini può venire in suo ajuto; le linee, i tratti di che si com-

pongono quelle forme si trovano sparse e disseminate pe' suoi monumenti, scoperte o velate, pure o involte in altre che non hanno una significanza speciale, un valore; a lui s'aspetta trarnele fuori, sceverarle, ordinarle per modo che n'esca un'imagine compiuta, la quale sia l'espressione fedele di quel passato. Erra pertanto quell'artista che si affissa collo sguardo unicamente nel passato che ci vuol rappresentare, senza punto curarsi nè delle idee nè delle passioni del tempo in cui vive, quasi l'opera sua fosse destinata ai morti, e quegli erra del pari che il passato trasforma nel presente senz'altra alterazione che dei nomi; perocchè in arte non si vogliono trattare i fatti e le cose esclusivamente nè quali sarebbero assolutamente nella storica realtà senza riguardo ai contemporanei, nel qual caso rimarrebbero mute, nè quali nell'attual coltura delle menti e modo di sentire, quali ne' costumi del giorno si concepirebbero oggidì, essendochè tolta al passato la sua forma reale, esso non è più che una larva, un assurdo assomiglio del presente che di tal guisa più non ha precedente ragione. Verità dunque vuol essere nel soggetto, e però l'opera d'arte deve trovare nell'animo che la concepisce un riscontro; verità vuol essere nell'oggetto, e però vuol avere fuori di sè un vero nel passato che le corrisponda.

Avvi ancora in arte un modo di rappresentare le cose che è verissimo in sè, e non pertanto non corrisponde a nessun ideale, non rende l'imagine nè del presente nè del passato, ed è quando l'artista trascura al tutto l'intima essenza di una cosa, di un fatto, di un carattere, antichi o moderni non monta, per porgerne innanzi agli occhi que' triviali accidenti, quelle circostanze accessorie che sono vere nei tempi nostri e in tutti i tempi, ma che ora e sempre saranno di nessun valore. Uno spettatore volgare (e di sì fatti abbondano tutti i tempi) può compiacersi maravigliosamente di questa minuta riproduzione della parte più prosaica della vita comune, non così chi sente la dignità di quell'arte sublime, che delle cose tende a cogliere lo spirito anzichè le parvenze, e però delle forme esterne a quelle soltanto si ferma per le quali se ne rileva il giusto concetto, le altre che nessun carattere danno alle cose lascia stare. Vi hanno poeti artisti che nel ritrarre per mo' d'esempio le forme dell'età di mezzo anche ne' suoi più piccoli particolari sono d'una diligenza, d'un'esattezza da disgradarne il pazientissimo dei padri maurini, di che si tengono assai come se l'arte dovesse inspirarsi nelle armerie e ne' musei,

o meglio ancora nelle botteghe dei rigattieri e venditori di anticaglie. Per tal rispetto i Tedeschi vanno innanzi incontrastabilmente ad ogni altra nazione colta oggidì, ma pure, sia detto salvo l'onore che si vuol rendere alla nazione più dotta, più erudita che i tempi moderni vedessero mai, salvo l'onore che si deve a quei maravigliosi ingegni dei Lessing, dei Schiller, degli Herder, dei Goëthe, di quest'attitudine abusarono e abusano troppe volte siffattamente da confondere il mezzo col fine, e far dell'accessorio il principale. Nè siamo noi Italiani, il giudizio dei quali potrebbe per molte ragioni essere sospetto, che abbiamo pronunciata sì severa sentenza; già Lessing, dottissimo egli stesso, dolevasi fin da' suoi tempi che l'erudizione mal intesa intorbidasse le pure fonti del bello, e quel concetto in più d'un luogo si ripeteva dall'autore del Fausto e del Werther, da quel Goëthe a cui pure, mirabile a dirsi in un poeta, starebbe bene il titolo che già fu dato al nostro Magliabecchi di *biblioteca vivente.* Ma nessuno più vivamente ne li riprese di quell'Hegel che parlando dei Tedeschi fra le altre cose ebbe a dire con arguta ironia: « noi, al rovescio dei Francesi, per quanto concerne il ritrarre i costumi stranieri *siamo i più diligenti archivisti del mondo.* » E valga il vero, nessuno vorrà negare che i Tedeschi mercè lo studio indefesso, mercè la diligenza, la pazienza a tutta prova sieno riesciti a rendere con incredibile esattezza usi, arti, costumi, vestire d'ogni tempo, d'ogni nazione, esattezza di che quasi mai il Francese è capace, e rade volte l'Italiano; e non pertanto nelle opere dell'artista tedesco troppo spesso con sì scrupolosa riproduzione delle parti hai del passato che ti presenta, anzichè l'imagine viva e parlante, il cadavere inanimato. L'arte è perduta dove il vanto dell'artista e del poeta si riduce quando alla gelida precisione dell'annalista, quando al processo dell'anatomico.

L'opera d'arte non si vuol comporre perchè divenga oggetto di erudizione e di studio. Essa deve contenere in sè quanto basti a fars intendere dall'universale, senza che abbisogni tutto codesto apparato di cognizioni. L'arte non è difatti destinata, dice Hegel, a un piccolo cerchio privilegiato di dotti e di eruditi, ma alla nazione tutta quanta. In una parola in faccia alle sue produzioni noi ci dobbiamo trovare come in terra ospitale, che da un pezzo conosciamo, e quasi dissi in casa nostra, non già fra gli strani, in paese affatto ignoto che non si può attraversare altrimenti che colla carta alla mano e la guida ai fianchi. Nè si dica che a questo patto si hanno a condannare le più

delle opere antiche che pur si propongono ad esemplari del bello impareggiabili, perchè se per noi viventi a tanta distanza di tempi, fra leggi, usanze, istituzioni, credenze, opinioni sì diverse, hanno bisogno dei lumi dell' erudito che le rischiari, non l' avevano certamente ai tempi pei quali furono composte. Non occorreva pei Greci de' tempi di Pericle il commento perpetuo per intendere l' Iliade e l' Odissea, non occorreva che interpreti eruditi si ficcassero fra l'*Edipo* di Sofocle e il pubblico spettatore; mentre noi tra le bizzarre fantasie, tra le parole e i motti a doppio senso, tra le continue allusioni dell' autore delle *Nubi* inciampiamo ad ogni tratto in tali difficoltà onde ci è forza ricorrere per ajuto all' interprete, allo scoliaste, al commentatore che ce ne aprano l' intelligenza: tutto per essi era facile, chiaro, evidente.

In questo senz' altro si vuol cercare la causa dell'effetto che senza paragone minore producono in noi quelle opere stupende. Sia pure che mercè la coltura più generale la cognizione del passato abbia in parte levato il velo che copriva agli occhi nostri il mondo pagano, sia pure che mercè lo studio dell' arte, della religione, degli usi dell'antichità, studio che è posto quasi a fondamento della educazione moderna, si trovino le due età tanto quanto ravvicinate, la nostra è pur sempre una cognizione più o meno imperfetta, frammentaria, peritante, non è la cognizione viva, continua, appassionata, di chi vive in mezzo a quelle cose medesime che gli sono rappresentate dall' arte.

Non v' ha fanciullo oggidì che uscendo dalla scuola non conosca gli dei della Grecia e di Roma, gli eroi della favola, i personaggi e gli avvenimenti più importanti della storia antica, il che ci permette una cotal simpatia per mezzo del pensiero con quei tempi, con quegli uomini, con quei fatti, ci permette di prender parte coll' immaginazione a quell'ordine di cose che ora ha compiuto per sempre il suo corso; ma il nostro interessamento è al tutto intellettuale: quelle idee, quelle credenze, quei costumi sono per noi cosa morta, non hanno più verità alcuna per noi, e quindi non arrivano mai a immedesimarsi con noi, rimangono anzi estranei a quanto vi ha di più personale, di più profondo nella nostra coscienza. E qui notiamo che quanto all' interesse che possono in noi destare le cose antiche, è differenza grande tra passato e passato. Questo interesse non tanto dipende, come potrebbe parere a prima vista, dalla maggiore o minore distanza dei tempi, quanto dalla maggiore o minore attenenza che ha quel passato col presente. Le cose dei Greci e dei Romani serbano per noi,

che abbiamo ereditata la civiltà e continuata l'opera loro, un interesse senza confronto maggiore di quelle, poniamo, dei Franchi e dei Saraceni, perchè questi sono a noi più vicini per tempo, ma tra quelli e noi v'ha una certa parentela morale che con questi non abbiamo. Il perchè ben a ragione l'Hegel ridendosi un tal poco di certi letterati de' suoi tempi che si credevano nazionali per eccellenza perchè rivangavano studiosamente nei loro scritti le tradizioni dell'antica Germania, faceva loro notare che sebbene l'azione, per esempio, dei Nibelunghi sia in Germania, i Borgognoni, Attila, Sigefrido, Brunechilde e quante genti ed eroi vi figurano sono fuori delle attinenze e della civiltà dei Tedeschi d'oggidì per modo che questi anche colla più mediocre erudizione si trovano più a casa propria coi poemi di Omero, e colle storie della Roma dei re e dell'impero.

Da che pare potersi conchiudere che i soggetti nazionali sono, generalmente parlando, i più acconci alle rappresentazioni dell'arte, come quelli nei quali è più facile trasfondere questo ideale storico per forma che sia dai moderni compreso e gustato, ma che però non tutti i soggetti tolti alla storia del paese al quale apparteniamo meritano il nome di nazionali, nè tutti sono tali da interessarlo come di cosa propria.

L'arte non è dunque tenuta a trattare esclusivamente di quei soggetti che si dicono letteralmente nazionali, sì bene deve procacciare che dovunque essa li pigli, acquistino, venendo fra noi, diritto a così dire di cittadinanza. Al qual fine si richiede che, sia qualunque il tempo donde si toglie, sia qual si voglia la nazione a cui si attribuisce, abbia il soggetto una qualche corrispondenza vitale e facile a rilevarsi col popolo cui dall'artista viene offerto. Così vediamo i più grandi ingegni in tutte quelle opere nelle quali si presentano fatti antichi o di genti forestiere procacciare che i nazionali vi scorgano un qualche riflesso della loro imagine vivente, v'odano alcune di quelle voci umane alle quali meglio risponde il loro cuore. Con tale intendimento Shakspeare compose il *Giulio Cesare*, il *Coriolano,* drami nei quali, ad onta di qualche anacronismo, siamo davvero in Roma, fra gente romana. In essi i tratti storici essenziali sono conservati con mirabile fedeltà, quali si rilevano in Sallustio, in Cesare, in Tito Livio, e non pertanto sentiamo tosto per qual popolo furono scritti, mentre un non so che d'inglese ci avverte sotto quali occhi fu data quella rappresentazione, in qual città nasceva l'autore, con qual gente ebbe a conversare. Il medesimo si dica dei tragici greci: il soggetto dell'*Edipo* a Colono è tolto

alle tradizioni di Tebe, e non pertanto, tutto che il protagonista sia tebano, il drama può dirsi ateniese, non solo per questo che la scena è in Atene, ma più ancora perchè la sorte di Edipo deve altamente interessare Atene, scritto essendo nei Fati che Edipo, sepolto nel sacro suolo dell'Attica, abbia ad essere per la città di Pallade quale una divinità tutelare. Così le *Eumenidi* di Eschilo sono attinte alla leggenda argiva, ma non pertanto il soggetto interessa altamente Atene, perchè in Atene si scioglie la favola col giudizio dell'Areopago.

Il passato, sempre serbando, s'intende, il suo carattere essenziale, ha bisogno adunque, perchè abbia ad interessare, di qualche più o meno leggera trasformazione, talchè l'idea principale che n'è la sostanza non si trovi tanto discosta dallo spirito presente ch'ella non sia potuta comprendere. Al qual bisogno sottostanno tutte le arti, ma non tutte ad un modo e nello stesso grado. La poesia lirica, per esempio, in quanto esprime gli affetti del cuore non ha gran bisogno di questi accessorii storici, e quindi, salvo un po' più o meno di gentilezza nella forma, si aggira in un medesimo ideale; s'ella poi esprime il modo affatto particolare di sentire di una persona sfugge in gran parte alle condizioni dei tempi e dei luoghi. Così nei sonetti e nelle canzoni del Petrarca appena è fatto cenno di Valchiusa, del fonte di Sorga, del Rodano, dei colli testimonii dei lunghi sospiri del poeta; la figura stessa di Laura è toccata con sì fuggevoli tratti e sì generici che ella ti diventa quasi un ente ideale senza persona. Tutto il resto è sì estraneo ai tempi, ai luoghi ch'io posso, fatte poche eccezioni, trasportare quell'amore sotto quel cielo che più mi garba, in qualunque età purchè in essa si possa supporre una certa squisitezza di sentire, chè un Petrarca ai tempi di Achille sarebbe un assurdo, come sarebbe fra i selvaggi della Gujana o fra i Samojedi.

Più ligia a questo ideale storico vuol essere la dramatica, poichè, tolto il concetto, tolte le forme del tempo, il passato non è che una menzogna; ma pure anche pel drama ha questo ideale storico certi limiti che l'arte non può varcare senza fallire il suo scopo. Appunto perchè nel drama l'azione del passato quasi si riproduce dinanzi allo spettatore, dovendo essa presentarsi all'occhio, giudice dilicatissimo col quale non si viene a patti: guai se l'offendiamo con presentargli cose disformi troppo da quelle ch'egli è avvezzo a vedere! Vi hanno usi, foggie, circostanze che sono storiche per eccellenza e che pure non si possono tollerare sul teatro. E qui hanno un bel

gridare i critici che nulla dei grandi scrittori si vuole omettere, che codesti tratti dei quali il pubblico tanto si offende, sono i più insigni, i più atti a rappresentare i tempi e il paese, che il pubblico non ha gusto; tant'è, l'opera d'arte non è fatta pei dotti, essa deve parlare al pubblico e farsi intendere e gustare da esso, nè sta bene ai dotti volerla fare da tiranni perchè all'infine anch'essi sono parte di questo pubblico, nè possono vedere e sentire altrimenti che il pubblico, nè sarebbe strano che questa sì scrupolosa esattezza, della quale ci vogliono ad ogni modo innamorati, riescisse nojosa anzichenò a loro medesimi che la raccomandano.

Il perchè non sapremmo, come fanno alcuni, giudicare in tutto riprensibili gli Inglesi dei dì nostri se più non osano rappresentare i drami del sommo loro tragico quali sono affatto affatto, sì bene ne levano quanto al gusto attuale troppo apertamente si oppone. Fatto egli è che i tentativi di far gustare agli uomini dei tempi nostri le opere dell'antichità nella loro interezza furono sempre invano. Non ignoriamo che sul piccolo teatro di corte di Weimar vennero rappresentati quali uscirono dalla penna degli autori loro gli *Adelfi* di Terenzio e l'*Edipo* di Sofocle, se il tiranno o il Coloneo non ci ricorda, ma non bisogna dimenticare che l'eletto e numerato stuolo degli spettatori si componeva per gran parte di dotti, di eruditi, di letterati: quanto agli altri, non molti sicuramente, più d'uno forse avrebbe dichiarato che quello spettacolo l'aveva tutt'altro che divertito se il timore di aver taccia d'ignorante non lo avesse ritenuto!

L'epopea per contrario, non essendo che l'espressione più schietta, più compiuta di una data epoca, deve più religiosamente tener conto anche di quei dati storici esteriori meno rilevanti di che la lirica e la dramatica possono o devono far di meno. Con questo non si vuol dire che il poeta epico sia tenuto a tenere nota d'ogni forma accidentale dei tempi che toglie a ritrarre, chè ad ogni modo il poeta, qualunque sia il genere che tratta, deve lavorare non sul nudo vero, ma sull'ideale del vero stesso, variandolo secondo i tempi, perchè ogni epoca, come ora dimostreremo ha il suo. Non è da credere che Omero ci abbia nell'Iliade e nell'Odissea dipinto i Greci proprio tali e quali furono in realtà ai tempi della guerra di Troja; piuttosto è da credere che li ritrasse quali apparivano alla sua fantasia giusta l'ideale che i Greci dell'età in cui furono composti quei poemi dall'insieme delle tradizioni si erano fatto dei Greci di quei tempi. Nel resto, sì nell'epopea e sì nella drama-

tica, questo è indubitabile che l'anacronismo che meno si può tollerare quello si è che concerne il concetto fondamentale, quando cioè ai personaggi introdotti da noi a parlare o ad operare si attribuiscono idee e sentimenti contrarii all'indole dei tempi nei quali vissero. Ma questo ancora si ha da intendere con discrezione, perocchè, parlisi del drama o dell'epopea, certo è che il voler rendere alla distanza di più secoli preciso il pensare e il sentire di un'epoca è cosa affatto impossibile, e, quando pure si potesse, tale riuscirebbe da movere a stomaco anzichè recar diletto. Poniamo che Virgilio per rendere più al naturale l'imagine dei prischi Latini li avesse fatti parlare, concesso che si potesse fare ai tempi d'Augusto, nel nudo e incomposto linguaggio che si usava ai tempi di Evandro, e si avrà un'idea tal quale di quel che sarebbe nel caso che abbiamo sopra imaginato. Achille, Agamennone e Priamo, quali noi li troviamo nell'omerica epopea, sono ben lontani dal garbo, dalla coltura di un Pisistrato, di un Epaminonda, di un Pericle, sono rozzi e barbari a mezzo tuttavia, e non pertanto i veri eroi di quel nome debbono essere stati rozzi e barbari più ancora d'assai che non si fingano dal poeta. Chi vorrà credere che il popolo greco in generale e i capi delle antiche famiglie regnanti abbiano mai pensato come i personaggi di Eschilo, che Edipo, Antigone, Emone, Ajace fossero dotati di quella maravigliosa bellezza di carattere di che li vediamo splendere nei capolavori di Sofocle? Violare per siffatto modo le regole del gretto naturale è non dirò scusabile, ma necessario anacronismo in arte. Infino a che l'idea essenziale in cui è la sostanza dell'oggetto rimane la medesima, l'ideale storico non è tradito, quand'anche passando per la fantasia del poeta, per le indeclinabili condizioni dell'arte, abbia dovuto più o meno trasformarsi.

Ma la trasformazione diventa assurda quando questa investe l'essenza stessa della cosa, o, per dir meglio, quando trasporta in un tempo quello che in quel tempo non poteva essere. Raggentilire un tal poco un carattere che fu realmente, dare ad una idea rispondente ai tempi una forma più netta, più precisa, svolgere un sentimento che in effetto si doveva sentire in quei tempi, ma più confuso, questo è permesso all'arte, questo anzi talvolta è necessario, nè, pur volendo, si potrebbe fare altrimenti; ma imaginare un carattere impossibile colla natura dei tempi nei quali è posto, supporre un'idea che ripugna potesse cadere in mente d'uomo in que' tempi, crear di pianta un sentimento in aperta contradizione coll'epoca, coi costumi, colle

credenze, collo stato di coltura questo è ciò che all'arte non si può perdonare. Che si pretende adunque dall'artista? Ch'egli cerchi in ogni epoca, in ogni popolo quanto è in loro di più profondo, di più intimo, di più essenziale, di questo si faccia nella mente un ideale quanto più si può compiuto, e su quello lavori. Quando la sostanza delle sue idee sia vera in sè, vera nell'oggetto a cui si riferisce, dove pure avesse a violare alcuno di quei minuti accessorii dei quali sopra si è detto proprii del tempo e del paese, avrà l'opera sua non pertanto quella verità che più importa, l'intima verità cioè che comprende la sostanza delle cose, non la superficiale, frutto di quella puerile erudizione che a tutte cose dà il medesimo valore, perchè non conosce il valore intrinseco di nessuna. Quella è la verità del poeta che crea, questa la verità del chimico che decompone. L'arte deve spaziare nel mondo reale spedita e franca, serbando gelosamente il più prezioso de' suoi diritti, il diritto di librarsi tra la realtà e la finzione, di eleggere nel vero le parti che convengono a' suoi fini.

Che Falstaff parli di pistole quando ancora non ce ne avea nel mondo, non è bene, è da riprendere; che nel Giulio Cesare si faccia menzione de' nostri orologi che l' antichità mai non conobbe è fallo ancor più grave, ma tuttavia nè l' uno nè l' altro grave sì da rimanerne guasto, falsato il carattere de' tempi, dove non manchino le altre condizioni più essenziali a rappresentarlo. Nel resto ognun vede che siffatti anacronismi che risguardano gli accidenti esterni offenderanno più o meno gli spettatori secondo che siano essi più o meno colti ed eruditi. Così, per tornare ad un esempio sopra citato, l'anacronismo di Falstaff passerà forse per la più parte non avvertito, chè pochi sapranno fra gli spettatori quando così per l'appunto si introducesse quella maniera d'armi, laddove si leverebbe un riso omerico se fosse veduto comparire sulla scena Orfeo col violino, perchè se pochi saprebbero per avventura precisare quando s' inventasse questo stromento, a tutti però è noto ch'esso è stromento affatto moderno.

Che si dia oggidì grande importanza sul teatro alla fedele rappresentazione del costume del tempo, alla foggia delle armi, delle vesti, delle suppellettili, degli utensili, allo stile architettonico è buona e lodevol cosa che si vorrebbe osservata da quanti attendono all'arte; ma dove manchi il più, che è la rappresentazione morale del tempo, ella è fatica perduta, essendochè mentre l'intelligente e dotto cercherà indarno l'ideale storico del tempo, codesta fedeltà materiale sfuggirà allo spettatore volgare.

Chiaro è dunque che dei due aspetti, (l'oggettivo vogliamo dire e il soggettivo) si vuol tener conto ad un tempo dall'artista, e che l'uno non deve pregiudicare all'altro, dappoichè nè l'uno nè l'altro è per sè sufficiente. Tuttavia è pur certo che l'esattezza che si riferisce alle usanze esteriori, alle foggie del vestire, a ciò che dicesi il colore del tempo, anzichè tenere il campo nell'arte ha da subordinarsi a quella ben più importante che risguarda l'essenza, la sostanza dei fatti e delle cose, essendo prima condizione dell'arte ch' ella ci presenti un vero che interessi l'umana natura, e tale non può essere se non se quello che nell'intima essenza, prescindendo dal modo con che si manifesta, è vero per tutti, e in tutti i tempi, e in tutti i gradi di coltura intellettuale. Di che si ritrae ancora che quanto più le forme di un dato tempo si accostano a questa intima essenza tanto più importa rilevarle, essendo esse le sole atte ad esprimere l'ideale storico; di quelle che del tempo non ti danno che la parte più materiale, non è da far troppo caso, perchè in esse può essere la volgare fedeltà del ritrattista, non quella ideale del poeta. E qui, al dire dello stesso Hegel, anche il grandissimo Goëthe peccò in parecchi de' suoi scritti giovanili, dove, tutto intento a dare di punto in bianco una mentita coi fatti ai canoni fino allora accettati nelle scuole, non isdegnò accogliere i tratti, gli accessorii più triviali, purchè veri, quasi chè a dar valore ad una cosa qualunque potesse bastare l'esser ella stata un tempo realmente. La quale avvertenza se vale per tutte in generale le arti, molto più deve valere per l'arte dramatica, sulla scena dove il concorso numeroso, lo splendor dei lumi, la pompa dell'apparato mettono naturalmente lo spettatore in aspettazione di qualche cosa che esca dal comune, mentre ognuno che va in teatro vi reca la persuasione che egli è per vedere senza fallo alcun che di meglio di quello che nella vita comune s'incontra. Vero è che anche nelle cose più semplici e familiari può essere la poesia, e quanta! ma non in tutte si trova del pari, nè ogni modo di rappresentarla la contiene.

Per ben intendere questa verità, che in arte è capitale, gioverà notare la rispondenza che passa tra l'idea e la forma. La forma dunque non è che l'espressione dei momenti principali dell'idea che cerca attuarsi fuori di sè e farsi, come dicono i filosofi, oggettiva. L'idea è la causa, la forma l'effetto, causa ed effetto che s'immedesimano per guisa che l'una cosa non può essere senza l'altra. Per tanto se le forme dell'arte hanno il loro principio nell'idea che manifestano, l'idea alla

sua volta non ha un essere effettivo se non quando si è attuata nella sua forma conveniente. Di che segue che quanto più l'idea si perfeziona, tanto più deve anche la forma perfezionarsi, per modo che ad ogni grado superato dall'idea nella sua esplicazione interiore corrisponde un grado d'innalzamento nella forma esterna. Ma non tutte le idee che a mano a mano si svolgono innanzichè la mente arrivi a quel concetto complesso che segna un momento essenziale nella vita dell'essere pensante sono della stessa importanza; quelle hanno uno speciale valore che indicano una mutazione rilevante nel modo di essere, che indicano il carattere di quel rivolgimento progressivo cui lo spirito viene compiendo verso uno scopo prefisso. Così è delle forme; la loro importanza non dipende da certi canoni positivi che l'uomo si è fatto di suo arbitrio, sì veramente dalla qualità dei momenti dell'idea che mercè loro si manifesta. Se il momento che ci rappresentano è importante, importanti sono anche le forme, perochè all'infine la forma e l'idea non si possono separare, onde quello che è nella forma è nell'idea. Ora se gli accidenti esteriori di un fatto, di un carattere non sono che la forma di quell'idea onde quel fatto e quel carattere ha origine, chiaro è che anche il più piccolo accidente che lo risguardi avrà grande importanza quantunque volte si farà per esso manifesto uno di questi momenti essenziali.

L'imperfezione delle forme dell'arte deve dunque di necessità per le ragioni anzidette accennare alla imperfezione dell'idea stessa che essa esprime. Ora nell'idea dominante in un tempo v'ha un limite oltre il quale non si arriva, ma dentro questo limite universale v'hanno altrettanti limiti quanti v'hanno individui pensanti, quasi cerchi minori contenuti in un cerchio massimo dal quale non possono uscire. Il perchè due possono essere le cause dell'imperfezione della forma in arte, l'una propria del tempo, l'altra dell'autore, le quali cause assai volte si hanno di necessità a trovar congiunte. Può l'autore dell'opera d'arte rimanere più o meno addietro nel suo concetto all'idea del tempo che pure ha raggiunta una certa qual perfezione; può questa idea del tempo essere tanto imperfetta in sè che non si possa manifestare altrimenti che con una forma imperfetta, onde l'opera d'arte, qual che ne sia l'autore, forza è che sia imperfetta. Nel primo caso la colpa dell'imperfezione della forma è dell'autore, la colpa è dei tempi nel secondo; finalmente può la colpa essere più o meno d'ambedue se dall'una parte l'idea del tempo non ebbe per anche che un debole

sviluppo, dall' altra l' autore non seppe pur questo rendere in modo conveniente. Nelle epoche di grande coltura, quando il concetto che l'arte deve rappresentare è pervenuto ad un ideale più elevato, se in alcun' opera d'arte apparisce povera, sgraziata la forma di questo, non si vorranno accagionare i tempi, ma l' autore; per contrario dove la civiltà è in sul nascere e quindi l' arte vi fa le sue prime prove, si vorrà di solito ai tempi più che all'autore dar la colpa della imperfezione della forma. Spieghiamo il nostro pensiero con un esempio: le rozze figure egiziane dei tempi più remoti sono certamente ben lontane dal soddisfare a quanto l'arte oggidì richiederebbe, nè per questo gli artisti che le condussero di tal guisa si hanno a disprezzare come inetti, anzi è da credere che più di uno di questi sortisse genio per l'arte, imaginativa, invenzione, e fino gusto, e quanto in somma può fare l'artista valoroso; ma, tanto fa, si movevano anch'essi dentro la cerchia del tempo loro, e quella tuttochè breve non potevano varcare. Ciò non pertanto quelle figure senza garbo, senza movimento, rigide al pari della pietra in cui sono scolpite, come monumento nella storia dell'arte corrispondono perfettamente all'ideale di que' tempi, e ne sono la forma più vera, più adeguata.

Rimarrebbe pertanto che noi cercassimo le forme speciali dell'arte sulle quali lo spirito umano ha, mano mano svolgendosi, manifestato il suo ideale, con che si additino all'artista moderno le norme che deve seguire nella rappresentazione del passato. Ma questo è sì vasto argomento da porgere materia esso solo a più volumi, come quello che abbraccia nientemeno che la storia del mondo. Il perchè, non potendo percorrere sì vasto campo, ci terremo paghi di tratteggiare in iscorcio e di profilo le tre forme principali dell'arte alle quali avvisiamo potersi ridurre le altre tutte come rivi del medesimo fonte. Queste sono la *simbolica*, la *classica*, la *romantica*, che corrispondono alle tre grandi epoche della storia, l'Oriente, la Grecia, i tempi moderni. Nella prima epoca, quando cioè l' arte è simbolica, il concetto è ancora perplesso e confuso, si sforza di manifestarsi di fuori, ma non trova l'espressione conveniente. Allora l' arte, anzichè ci presenti in un bel tutto armonico il concetto e la forma, l'idea e l'imagine, non ci porge che un tal quale avvicinamento superficiale tra lo spirito e la materia, di che nasce il simbolo co' suoi misteriosi velami. Pertanto se la eccellenza dell'arte consiste nella perfetta unione della forma coll'idea, e questa non si può effettuare in que' primordii della civiltà, chiaro è che il

simbolo [2] propriamente parlando non è che il precursore dell'arte vera, vera arte non può dirsi. V'ha diffatti nel simbolo un vizio inseparabile dalla sua natura, l'oscurità, vogliam dire, l'ambiguità, essendochè non potendo il simbolo rappresentare della cosa se non se una parte, un lato, mentre pure in sè medesimo tanti altri ne contiene non aventi rispondenza alcuna colla cosa che si rappresenta, si può esso intendere in più sensi, non solo diversi, ma fin contrarii tra loro. Non si vuole adunque confondere la comparazione col simbolo, tuttochè quella sia da questo derivata; la comparazione avvicina i due termini estremi, l'idea e l' imagine mediante un terzo termine che ne indica la reciproca attinenza, e con ciò toglie ogni possibilità di equivoco, il simbolo si dà senz'altro per l'idea stessa che s'immedesima nell'oggetto. Il che viene naturale presso que' popoli dove l'uomo e la natura confondendosi insieme in un gran tutto, non è più cosa che abbia un limite, un confine preciso, non è più ente che abbia sentimento di un'esistenza libera, indipendente. Non si vuol credere adunque che il simbolo si creasse a bello studio da quei popoli quasi dapprima concepissero l'idea astratta che intendevano manifestare, di poi l' avvolgessero nel velo del simbolo, perchè apparisse di tal guisa più solenne con quell' aria di mistero. Poeti e sacerdoti s'accordavano ad un modo ad usare il simbolo, perchè non si potevano esprimere altrimenti, perchè per essi quanti ha fenomeni il mondo, il nascere, il crescere, il perire tutto era un'apparenza oscura, un simbolo dell'essere universale. Ma se essi non sospettavano tampoco in quelle strane favole della mitologia loro quel senso razionale che noi vi cerchiamo, non per questo vorremo negare che in quelle realmente si nascondesse un senso profondo. Al tempo in cui si componevano quei miti vivevano i popoli in quello stato di poetica ignoranza nel quale tutto ha vita, tutto fa imagine al senso; allora quello che per noi è pensiero riflesso non era che spontaneo sentimento, e il sentimento si esprimeva non con formole astratte, ma per imagini che colpivano la fantasia. Ma non appena l'idea si separa dall'oggetto chiaramente, onde l'idea e l'oggetto hanno ciascuno un' esistenza propria, l' individuo sente sè stesso indipendente dalla natura circostante, il simbolo fa luogo ad altre forme più precise, se non scomparisce al tutto diventa affatto secondario, mentre prima era la sostanza medesima dell'arte. In questa prima epoca l'uomo è come assorbito nell'universo, nella seconda, [3] l'epoca classica, l'universo è assorbito nell' uomo, tutto diventa uomo, nella terza, l'epoca

cristiana, e l'uomo e l'universo hanno non un'esistenza speciale, libera il primo, meccanica il secondo, ambedue però subordinate ad un essere che non è loro, nè in loro, ma fuori di loro, essere necessario, eterno. Tanto nella prima epoca quanto nella seconda e l'uomo e la natura vanno soggetti a certe potenze generali che con diversi nomi diconsi Dei, ma nella prima, queste potenze spingono, trascinano e fanno, nella seconda danno l'impulso, il moto, ma lasciano fare all'uomo. Quindi nella prima l'arte non può grandeggiare; può e deve fino a certo segno nella seconda, ma solo nella terza si trovano le condizioni atte a far l'arte perfetta. Chè se l'arte in realtà non si mostra perfetta neppure in questa terza epoca, ciò si deve attribuire al non essersi finora adempiuto a quanto richieggono queste condizioni.

Condizione principalissima dell'ideale dell'uomo in arte come in morale è la libertà, tolta la quale, perduta ogni dignità, ricade l'uomo nelle cose fisiche governate dalle immutabili leggi della natura. Allora l'anima umana non essendo che la materia sulla quale opera lo spirito di Dio per cavarne quel che più gli talenti, diventa una cosa affatto passiva, la cui vita non ha maggiore importanza di quella che si può dare all'uccello, al pesce, alla pianta. Tanto appunto rispetto all'uomo si avvera nell'India, dappoichè in quell'assurdo panteismo la perfezione dell'anima sta nel dimenticare sè stessa, nel perdere la coscienza del suo proprio essere, nell'annichilarsi, perchè di tal modo soltanto può venir assorbito nel Tutto che è la perfezione dell'essere. Così si spiega perchè in Oriente gli scemi, i mentecatti siano avuti in particolar concetto di santi, parendo a que' popoli che quanto meno sono in condizione di pensare col proprio capo tanto più facilmente s'abbiano a sprofondare nell'idea suprema, e in quella proporzione medesima colla quale vien loro meno il sentimento individuale debba farsi in loro più potente il sentimento divino. L'uomo perfetto non deve più avere volontà propria, nulla deve desiderare, nulla chiedere, nulla sperare, nulla temere, nulla amare per proprio conto, niente di quanto perde deve credere perduto, niente acquistato di quanto possa mai acquistare; la gloria e l'infamia, la prospera e l'avversa fortuna, la povertà e la ricchezza, la salute e l'infermità, vivere e morire hanno ad essere il medesimo; nulla deve aver di proprio nel mondo, nella famiglia, in sè stesso, non il corpo, non l'anima, ma dev'essere anima e corpo in Dio, sempre in Dio, tutto Dio. In cosiffatta condizione di cose qual nome si vuol dare a questo che noi chiamiamo il re della

creazione? Onniscienza, onnipotenza, felicità suprema in Dio: nell'uomo nulla, assolutamente nulla, fuorchè la possibilità di essere in Dio a patto di più non essere in sè medesimo. E Dio donde tutto muove eternamente che è egli stesso? L'essere e il non essere, il positivo e il negativo, tutto e niente, eterno enigma, tale è codesta divinità indiana che s' identifica nella natura. E di fatti se apriamo i libri sacri dell'India udiamo Crisna di tal guisa nel Bagavad Gita definire sè stesso: « Io sono l'origine di questo universo e la sua distruzione. Nulla v'ha fuori di me, nulla sopra di me. Questo immenso complesso di esseri a me s'attacca come filza di perle al filo che la ritiene. Io sono il vapore nell'acqua, la luce nel sole e nella luna, la parola mistica nelle sacre carte, il vigor virile nell'uomo, il dolce profumo della terra, lo splendor nella fiamma, in tutti gli esseri la vita.... Tutte le esistenze vere, visibili e invisibili, procedono da me. Io non sono in esse, ma esse sono in me. » E così qui e in più altri luoghi continua il Dio attribuendo a sè, come sostanza propria, anzi emanazione del suo essere il pregio d'ogni cosa nel dominio della materia e dello spirito. Nella qual tediosa successione di forme che indarno l'imaginazione si sforza di abbellire ognun vede come ella è sempre una sola e medesima l'idea che domina. Quindi povertà, uniformità di fondo di mezzo al bagliore delle imagini, alla pompa delle figure. Così è: il panteismo è la tomba dell'arte, che, ridotta a volgersi intorno a quell'unica idea, non può darti a così dire che una variazione perpetua del medesimo tema. D'altra parte in questo strano accozzamento di quanto vi ha di più astratto, di quanto vi ha di più concreto l'arte ha un bel dibattersi per trovare una forma chiara a' suoi concetti; come potrebbe il bujo partorire la luce? L'ideale storico pertanto dell'arte indiana è l'indeterminatezza, la singolarità della forma; al che il simbolo si piega maravigliosamente. Diamo uno sguardo alla mitologia indiana; alla bella prima tutto apparisce splendido, colossale; nulla di più ricco, nulla di più imaginoso de' suoi concetti; ma tostochè ci facciamo a chieder conto del loro essere non vi troviamo che sterilità, confusione, onde l'imaginoso è bizzarria, il grandioso mancanza di senso comune, mostruosità; diresti, come ben nota l'Hegel, che l'imaginazione dell'artista, impotente a padroneggiare l' impeto del pensiero, si lasci andare vagabonda al fantastico, per non partorire che enigmi che nulla dicono alla ragione. Siccome il concetto indiano vagheggia l'assoluto, l'essere universale e la perfezione di un tal essere consiste nella negazione di ogni qualità acci-

dentale, così l'arte rifugge quivi dal finito, dal compiuto, con che si rende impossibile l'eleganza, la grazia e la leggiadria (1). Ferma nel principio che quanto più gli oggetti si discostino dalle forme determinate dei corpi contingenti tanto più si accostino alla divinità, ossia al gran tutto che non ha forma, si pone da sè in una condizione falsa, dappoichè l'imagine deve esprimere un' idea che non può contenere, che le è infinitamente superiore; donde avviene che, volendo pure lo spirito in qualche modo rappresentarla, si riduce a tutte esagerare le proporzioni dei corpi reali, a imaginarne non più veduti accozzamenti. Quindi nelle arti della parola hanno a trionfare le iperboli, le metafore, le comparazioni più strane, le combinazioni delle idee più disparate, nelle figurative il contorto, il colossale, il complicato. Per dare una tal quale imagine dell'immenso, dell'infinito, del tutto, si hanno a ingrandire le parti, a moltiplicare; l'elemento fisico e l' umano si hanno a rimescolare insieme grottescamente senza che nessuno dei due possa più tenere il suo posto; si deve sovrapporre corpo a corpo, mole a mole confusamente. Così avremo idoli giganteschi con numero grande di teste, di braccia, di gambe, con membri di diversi animali; avremo un labirinto di cinte murali, di atrii, di loggie, una selva di pilastri, di colonne, di torri e torricelle, e, quasi da nuovi Titani si volesse di quivi dar la scalata al cielo, nicchie, altari e templi piramidali l'un sull'altro ammonticchiati a sterminata altezza. Al che se aggiungiamo i fregi, i rabeschi, i ghirigori senza fine, i simboli secondarii posti le più volte non saprei se a chiarire o sempre più oscurare l'idea principale, simboli tolti largamente dall'immenso regno della natura, pietre, piante, animali d'ogni generazione, ci parrà questo fantastico mondo dell'arte indiana far ritratto della primitiva confusione delle cose. Con sifatte condizioni può essa presentarci il riflesso del sublime nelle sue creazioni, anzichè il vero sublime, dappoichè s'è ridotta ad alterare, trasformare il finito per esprimere l'infinito, e il sublime in arte nasce dal contrapposto non dall'alterazione degli estremi. Quando, per esempio, nelle sacre carte leggiamo di Dio; *mille anni sono come un giorno dinanzi a lui;* il detto è sublime, non perchè l'autore abbia preteso di esprimere l' eternità alterando l'idea del tempo, ma perchè lasciandosi agli anni mille e al giorno il loro valore reale, mercè la enorme ma pur finita sproporzione loro si accenna all'infinita che corre tra l'uomo e l'essere senza tempo.

In Egitto il simbolo prende un'espressione più determinata: il legame

tra la forma e l'idea comincia a manifestarsi meno confusamente per questo che l'idea voluta simboleggiare costituisce il carattere della forma di che si veste. La forma subordinata all'idea più non ha valore in sè, sì bene lo riceve dall'idea che esprime; lo spirito si separa dalla materia, l'uomo dalla natura. Ora essendo il numero l'espressione più semplice e più astratta delle cose, non è da stupire che occupi esso tanta parte della simbolica egiziana. Il perchè nei templi di questa stupenda terra dei Faraoni occorrono sì frequenti quando le sette, quando le dodici colonne; scalee a sette, a dodici gradini e va dicendo: ma tutti sanno che sette pianeti contavano gli antichi, che dodici piedi doveva alzarsi il Nilo per fecondare l'Egitto. Meno astratte e quindi più facili ad essere comprese sono le figure che si pigliano dallo spazio, quali sarebbero il labirinto, ovvero le danze a tondo intorno all'ara d'Iside a significare il corso circolare dei grandi corpi celesti e il perpetuo ricorso delle stagioni. Vengono quindi le forme degli animali che nel simbolismo egiziano figurano sì largamente, e queste, sì per l'idea della vita che le accompagna, sì per la natura degli istinti che accennano a qualità particolari, hanno in sè maggior chiarezza ancora. Ma il simbolo meno imperfetto dell'antica arte egiziana è la figura dell'uomo, il quale per la bellezza della forma che può atteggiarsi in tante guise, per le attitudini e qualità fisiche e morali sì diverse che può esprimere è fra gli esseri della natura il più adatto a riflettere in sè come in piccolo mondo ogni cosa, ad esprimere quanto ha di più intimo, di più misterioso la materia e lo spirito.

La forma umana pertanto ha nell'Egitto ben altra importanza che nell'India; l'arte vi studia intorno con amore, e quella balza fuori dal marmo, bella, armonica, precisa. Ma non pertanto ella è ben lontana dal pareggiarsi alle opere del greco scalpello. Severe, grandiose le figure umane che ritrae l'arte egiziana hanno la maestà solenne della natura in riposo: ma le braccia cascanti, ma le giunture inerti, inflessibili, le piante insieme appiccate, l'atteggiamento rigido, impassibile anzichè della potente vita dello spirito ti danno imagine della morte. Su quelle figure colossali pesa non so che di tetro, di sepolcrale che empie di mestizia l'animo de'risguardanti. Di che si vuol domandare la ragione a questo che sebbene mostri già l'Egitto a quei tempi di tendere a spiritualizzare l'arte e la religione, nondimeno non è giunto ancora ad affrancarsi al tutto dal prepotente dominio della natura: per esso le potenze onde appare governato il mondo sono ancora

divine, ned egli ancora conosce chiaramente quanto sia in lui di questa natura che sembra opprimerlo colla sua grandezza e qual posto vi debba occupare. Quell'Egitto che crede le anime immortali, con che ha la coscienza di sè medesimo, ma che fa pure immortali i corpi, pareggiando così lo spirito colla materia, non conosce ancora sè stesso.

Di qui nasce l'oscurità che avvolge i suoi monumenti, le sue storie, la sua sapienza favolosa. Quegli ipogei, quegli obelischi, quei templi, quelle piramidi, quelle vaste sale ipostile accennano ad un senso grande e profondo; diresti che quelle figure sì raccolte, sì pensose abbino pur una volta a rivelarci il loro segreto, e sempre mute si rimangono, sempre deludono la nostra aspettazione. Popolo meraviglioso! frugò il suolo per ogni verso, scavò canali e laghi: non contento di levare al cielo portentose moli, edificò a' suoi morti sotterra quasi altrettante città quante n'aveano i vivi alla luce del giorno, e tuttavia di mezzo a tante meraviglie, che ne attestano la passata grandezza, rimase egli stesso un enigma che attende invano il secondo Edipo. La cupa sfinge, che, nè uomo nè bruto, in volto di donna, di toro, di leone, veglia in sul confine del deserto fitta nella cocente sabbia, custode gelosa de' suoi arcani, la sfinge, dico, che in sè tutti compendia i simboli, essa medesima è il simbolo più compiuto di quel popolo singolare.

La separazione degli esseri s'è già mostrata all'Egitto, ma in nube, non chiara e distinta; quindi l'incertezza nel concetto, l' ambiguità, l'oscurità nella forma. Solo allora che ogni essere concepito dalla mente trova nell'universo la conveniente sua sede, quando l'assoluto si separa dal contingente, quando Dio, l'uomo, il mondo vivono ciascuno della propria esistenza in quella correlazione ed attenenza che la natura loro domanda senza che si confondano insieme giammai, solo allora l'arte può sorgere a vera grandezza, perchè allora soltanto, tenendo ogni cosa il posto che le compete, può essere giusta armonia nelle sue rappresentazioni. Il mondo allora è per Dio e con Dio, ma esso non è Dio: ei n'è quasi la visibile parola, una manifestazione nel tempo ma non la sostanza immanente. Quindi in arte l'apparente. inconcepibile grandezza di un Dio-Universo cede il luogo alla vera di un universo, che, creato da Dio, da esso dipende. Quando l'arte è pervenuta a questo grado il simbolo non è più la sua forma essenziale, esclusiva, come fu nell'Egitto, nell'India, nell'antica Persia, ma non per questo scompare al tutto; sì bene, mentre dapprima esso era non avvertito, necessario, più o meno incorporato colla cosa, ora è al tutto

riflesso, subordinato all'idea donde nasce, ma colla quale mai non si confonde, vincolato a quelle leggi che la mente crede dovergli imporre. Qui dunque il simbolo non è più sovrano: il concetto che lo crea lo può alterare, mutare, levare affatto secondo i tempi e le circostanze, con che l'arte può muovere più libera, più spedita in un circolo senza paragone più vasto. La mente in questo secondo periodo dell'arte inspirata dall'idea dell'infinito, che la sovraneggia, concepisce ed esprime il sublime in modo meraviglioso. Siccome poi questo sublime non può che accennare a Dio che è l'Essere infinito, l'arte che fa di questo infinito il suo scopo deve essere un'arte santa e religiosa per eccellenza: essendochè ogni sua opera è intesa a celebrar *la gloria di Colui che tutto move* essa, è un inno a Dio creatore e conservatore dell' universo.

Ora il sublime che si volge all' infinito forza è che trovi la sua espressione più felice, più potente nella poesia a cui è stromento la parola. E valga il vero, la parola, questo suono sì fuggevole che mi porta nell'anima l'idea, ha non pertanto, indefinita qual'è, alcun che di misterioso per cui sorvola al tempo ed allo spazio. Essa non è il pensiero, e pensiero senza di lei non cape in mente umana, non rappresenta nulla, e sua mercè tutto si rappresenta alla mente: evoca essa chiare, evidenti nella fantasia le immagini delle cose senza che perciò le circoscriva nello spazio. Compagna in questo della parola viene la musica, che nella stessa indeterminatezza dei suoni inetta ad esprimere alcun particolare, attissima a rendere quanto vi ha di più intimo e di più universale nella coscienza dell'essere, ci riesce l'espressione meno infedele dell'infinito. Per tale aspetto la musica, come quella che volgendosi all'udito, il più spirituale dei sensi, meno d'ogni altra partecipa delle forme circoscritte della materia, sì vorrebbe quasi chiamare l'arte del sublime per eccellenza: ma se poi si considera che in questo, che è suo pregio principale, sta pure il suo più gran difetto, ci parrà nel suo tutto di molto inferiore alla poesia. Inetta di fatti a far nascere l'immagine della cosa (salvochè non si accordi colla poesia stessa, ma in tal caso il nuovo effetto che produce non è dovuto a lei) non esprime propriamente parlando che il sentimento, mentre la poesia può esprimere del pari il sentimento e l'idea, e il sublime comprende l'una cosa e l'altra, ma principalmente la seconda.

Dove pertanto l'arte è pervenuta a questo secondo ideale forza è che alla musica ed alla poesia cerchi per sè l'espressione più compiuta;

il che si può dimostrare luminosamente coll'esempio del popolo ebreo. Tuttochè della sua musica non abbiamo che nozioni confuse, quando si pensa all'amore col quale quest'arte per essi inseparabilmente congiunta colla religione veniva dagli Ebrei coltivata, ai collegi de' cantori e musicanti a ciò destinati, al largo, tradizionale insegnamento onde i buoni metodi si dovevano perpetuare e perfezionare, alle meraviglie che de' suoi effetti si narrano, non ci parrà strano quello che tanti dottissimi uomini asserirono, che cioè presso nessun popolo dell' antichità giungesse a tanta eccellenza quanta ne ottenne presso il popolo ebreo. Ma lasciando la musica per non almanaccare colla fantasia, ci basti di ammettere così in generale ch' essa non era indegna di accompagnarsi con quella poesia che nell'altezza del concetto non ebbe l'uguale fra gli antichi. Dio padrone, arbitro d'ogni cosa, Dio creatore, che nella sua solitaria unità ritirato dal mondo sua fattura, coll'immutabile suo pensiero lo governa, tale si è l'idea fondamentale dell'ebraica poesia. Al contrario di quanto avviene nell' India, nell' Egitto, nella Grecia, il Dio degli Ebrei, l'Assoluto, non vuol essere rappresentato sotto visibile forma, perchè non vi ha forma sensibile che indegna non sia di sua grandezza. L' arte adunque si deve tener paga di mostrarcelo negli effetti meravigliosi della sua onnipotenza. Pertanto quel detto sublime che incontriamo in sul bel principio delle sacre carte: *Disse Dio, sia la luce e la luce fu*, compendia per così dire tutto lo spirito di questa poesia. E difatti non si potrebbe dimostrare in modo più evidente la infinita distanza che è tra Dio e la materia, la potenza dell' uno, l'inerzia dell'altra. La parola, il *logos*, espressione della mente come potenza ideale, ha manifestata la volontà di Dio, e la luce, non si forma, non si svolge da alcun corpo preesistente; essa è nell' atto stesso che Dio ha voluto; Dio ordina che ciò che non è sia, e l'esistenza obbedisce tacendo: la luce fu! Nella cosmogonia indiana la divinità e l' universo s'incorporano insieme, sono una cosa sola; nella greca stanno a fronte come due potenze quando uguali, quando l'una da meno dell'altra e a quella soggetta, ma ad ogni modo eterne ambedue: qui Dio e l'universo sono distinti, non a fronte, l' uno nel tempo, l'altro nell'eternità, l'uno creatura, l'altro creatore; ente che a lui si accosti non v'ha, chè il Dio di Giuda non trasfonde in altri Dei minori la sua potenza; egli è un Dio geloso, che della sua divinità non può far parte ad alcun ente. Il perchè fra suoi primi comandamenti al popolo eletto sta scritto: « Non avrai dèi stranieri al mio cospetto; di

quanto è su nel cielo, di quanto è sulla terra o move sotterra nelle acque non ti farai alcuna immagine, nè l'adorerai. » E questa unità di Dio si riflette nel culto: un'arca sola dell'alleanza, un solo tempio, un solo altare. Così l'*Ego sum qui sum* di Mosè contiene tutto il concetto del Dio degli Ebrei.

Per tal modo, assegnato il suo valore al finito e all'infinito, tutto rientra nell'ordine; le correlazioni degli esseri si manifestano semplicissime, evidenti; l'uomo sapendo quel ch'egli è, quel che è il mondo, quel che è Dio, non vive più nel mistero, nella confusione, come nel mondo dei panteisti indiani. Nell'India, dove l'ordine è continuamente interrotto, dove ogni cosa ondeggia tra l'essere e il non essere, mentre la natura è perpetuamente stravolta, miracolo vero non v'ha, perchè quivi il miracolo è lo stato normale dell'universo: nel popolo ebreo compare per la prima volta il vero miracolo, perchè quivi è l'ordine, la legge costante, alla esistenza della quale il miracolo accenna appunto perchè l'interrompe. Di che nasce che, sebbene nelle sacre carte s'incontrino tanti fatti che escono dal comune andamento delle cose, sebbene i caratteri sieno diversi, diversi i costumi, le opinioni diverse, sebbene quelli avvenimenti per nulla rassomiglino agli avvenimenti che succedono sotto gli occhi nostri, non pertanto, a tanta distanza di tempi, noi ci troviamo in un circolo di idee e di passioni naturali, perchè il mondo che quivi figura è il mondo qual è realmente, l'uomo quale ci è quivi descritto, è l'uomo che noi tutti conosciamo, quale tutti ci sentiamo dentro di noi, là dove nel mondo fantastico che il poeta indiano ci rappresenta, côlti da vertigine vagavamo alla ventura fra le tenebre del caos; se in questo mondo di Brama anche il naturale ci riesciva inesplicabile, perchè di nulla scorgevamo la causa prima, in questo di Iehova il miracolo stesso è naturale, perchè non altrimenti che il corso ordinario delle cose esso ha la sua ragione in quella volontà di Dio alla quale la materia obbedisce, e quindi è sempre conforme alla natura delle cose [4].

Dall'idea di questo Iddio creatore e signore di tutte cose sgorga naturalmente l'idea della legge che segna le correlazioni tra Dio e l'uomo, il principio morale giusta il quale deve l'uomo regolarsi, quindi la vera idea del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto. Giusto è ciò che è conforme a quella rispondenza che v'ha tra l'uomo e Dio, ingiusto ciò che a questa si oppone; e così medesimamente bene è ciò che è giusto, l'ingiusto è male di sua natura. L'uomo conosce ora il

suo fine, ma conosce anche la sua debolezza; ci sa che abbandonato alle sue forze non lo potrà conseguire giammai. Dio solo è grande, la creatura non ha per sè che la miseria, l'ignoranza, il dolore: ma la fiducia in questo Dio può colmarla dei tesori di Dio stesso, illuminarla della sua luce, farla partecipe dell'eterna sua gioja. Dio stende i cieli come un padiglione, cammina sulle ale dei venti; il tuono, i fulmini, le procelle sono i suoi messaggeri; ma l'uomo passa dinanzi a lui come un torrente: simile ad un sogno, ad un'ombra che mai non resta, al solco della nave che non lascia vestigio dopo di sè; se Dio nasconde la sua faccia l'uomo trema, se Dio gli toglie il suo soffio torna nella polvere onde fu tratto. Gli uccelli dell'aria e le belve del campo celebrano le lodi di Dio; le valli e i monti, la terra e il mare risuonano del suo nome, e i cieli narrano le sue glorie, e l'un giorno rivela all'altro le opere della sua mano. Che è dunque l'uomo perchè Dio si ricordi di lui? egli è polvere e cenere, un verme, un nulla, ma Dio si degnò esaltarlo sopra tutte le creature, assoggettargli le greggie e gli armenti, e i pesci che muovono per le vie del mare, e, coronatolo di gloria e di onore, farlo di poco minore degli angioli. Però se le lagrime sono il suo pane, se lo circondano i dolori della morte, ci dirà a sè stesso: perchè sei triste, anima mia? perchè mi conturbi? spera in Dio, egli è il tuo scudo, la tua fortezza.

Così affanni, gioje, timori e speranze non hanno che una causa, un principio solo, il nulla dell'uomo, la grandezza di Dio: non hanno che un termine, una meta, il riposo in Dio! Così l'uomo che nell'India più non trova sè stesso nella natura e si perde nel vuoto; l'uomo che nell'Egitto di tutto, del visibile e dell'invisibile facendo un segreto, del cielo e della terra, della vita e della morte un arcano profondo, si atterra muto, pauroso dinanzi la natura come dinanzi ad un eterno enigma, sulle sponde del Giordano vive libero in mezzo alla natura, conscio di sè, del suo fine, ma contenuto dal terrore dell'Eterno; nella prosperità e nella sventura, nell'umiliazione e nella gloria non vede che Dio, non aspira che a Dio. Pertanto come nella vita politica e nella sociale, così nell'arte la religione, quindi il sublime per eccellenza, costituisce l'ideale storico, onde nel mondo antico fra la grande famiglia dei popoli va distinto e solitario il popolo ebreo [3].

ANTONIO ZONCADA.

NOTE

(1) Giovanni Sachs, figlio di un sarto, nacque in Norimberga nel 1494 e vi morì nel 1576 in età d'anni 82. Visse del lavoro delle proprie mani, esercitando il mestiere del calzolaio.

(2) Dicesi simbolo un' *imagine* che rappresenta un'idea; di che apparisce ch'esso è non altrimenti che la parola un *segno*. Ma tra il *segno-parola*, e il *segno-simbolo* corre questo divario capitale che, la rispondenza tra la parola e la cosa sotto quella voluta intendere non si fonda sopra un' attinenza reale ma sull'arbitrio degli uomini che si accordarono a farle significare questa o quella, cosa; per contrario tra il simbolo e la cosa rappresentata v'ha naturale attinenza. Così, per esempio, tra la voce *pane* e la cosa significata non v'ha affinità veruna, tra il leone e la forza di cui esso è simbolo v'ha correlazione reale. Il simbolo contiene sempre alcun che della cosa che rappresenta, non così la parola.

(3) Il che si potrebbe anche esprimere colle seguenti formole: Io sono nel tutto, ossia il mio essere è nell'Essere-Tutto (1.ª epoca); tutto è in me, ossia tutto esiste nel mio essere (2.ª epoca); io e tutto siamo per l'Essere (3.ª epoca). Le prime due formole non si escludono l'una l'altra così assolutamente come potrebbe sembrare a prima vista, potendosi considerare benissimo nel modo di concepire dei panteisti come due termini equivalenti che si scambiano reciprocamente, come i termini positivi e negativi in matematica, dove il mutarsi dei segni non altera punto l'equazione purchè si faccia ad un modo nei due termini contrapposti. Ma di questo lasceremo discorrere ai filosofi.

(4) Il miracolo anzi, chi ben consideri, ammesso il principio della volontà di Dio che tutto può, è per sè meno stupendo del corso ordinario delle cose; chè certo è più facile arrestare il moto dei congegni di una macchina che non sia inventare la macchina stessa. Alla vista del miracolo l'uomo stupisce quasi gli sembri di vedere una potenza che vinca l'altra, Dio che supera la natura: ma non è così; perocchè se Dio è l'autore della natura e delle leggi che la governano, dove Dio vincesse la natura e le sue leggi non farebbe che vincere sè medesimo, il che è assurdo. Propriamente parlando la meraviglia del miracolo non è in sè, sì veramente nella legge costante a cui quel momentaneo interrompimento ci fa pensare.

(5) Atteso l'ampiezza e la gravità dell'argomento non potremmo svolgerlo d'un tratto nella sua interezza senza di troppo oltrepassare quei limiti, che l'indole dell'opera e la convenienza delle parti ci impongono. Riserbiamo adunque il resto ad un altro anno, in cui tratteremo particolarmente dell'ideale storico dell'arte greca e di quello dell'arte moderna cristiana, studiandolo non solo nell'ordine delle idee e dei *fatti propriamente detti*, ma anche in quelle condizioni locali che più contribuiscono a formare il carattere di un popolo.

ILLUSTRAZIONI

LINDA DI CHAMOUNIX

Giulio Cesare Ferrari dip.° Anacleto Guadagnini dis.° Pietro Suppini inc.

LINDA DI CHAMOUNIX

Paolo Ripamonti Carpano Editore
Socio onorario di varie Accademie d'Italia ecc. ecc.

LINDA DI CHAMOUNIX

DIPINTO AD OLIO

DI

GIULIO FERRARI

Nell'autunno del cinquantasette furono esposte in Brera due pitture di giovani Bolognesi, le quali ottennero lode compiuta, sì che mancò ai critici di mestiere d'appuntarvi il loro microscopio. Venuto in seguito degli altri, non mi resta che contemplarne le intime bellezze e svelarle altrui: difficile ufficio, perchè a tutte non arriva la parola, nè ben forse la mente.

I giovani menzionati son essi il Guardassoni ed il Ferrari. — Subbietto al primo l' Innominato de' Promessi Sposi: al secondo la Linda di Chamounix. E nella Linda i miei lettori si ajuteranno della leggiadrissima incisione qui a fronte.

Tolse il Guardassoni a figurare l'Innominato al punto che sorpreso dal profondo, insuperabile affanno, si trascina per pace alla presenza del cardinal Federigo; di quel Federigo che le genti chiamavano Santo, e che dalla parola in fuori, nulla di grande aveva: armi, castella, cagnotti, avventure di donne e di omicidj; virtù de' tempi! Il buon Prelato, come ad atteso amico, apertegli le braccia, sul capo gl' invoca lo Spirito rinnovatore; e la fiera anima, già vinta, attonita di sè stessa, assente all'abbraccio della

riconciliazione, ma grave nel terrore de' suoi delitti, già china umilmente la calva testa, nascondendo a mezzo sul proprio seno i paurosi lineamenti del volto.

Il Ferrari invece immaginò scena patetica, o come si direbbe dai dilettanti di nomenclatura, una scena romantica. È Linda, la fortunosa montanina della Savoja che, smarrito l'intelletto, viene ricondotta alle sue valli dietro il suono della ghironda. Ma il suono è cessato, ed ella si asside stanca ad un sasso della via. Il riposo non le aggiunge lena dappoichè il pensiero in gran tumulto le affatica il cuore, le irretisce le membra. Poco ancora manca al termine del viaggio: lontana è omai la funesta Parigi colle sue fastose nequizie, col suo frastuono che attuta i rimorsi: l'aria freschissima dell'Alpe nativa, quasi intenda recarle refrigerio, dolce le spira tra le scomposte chiome. Tutto indarno: il cielo più non la torna con la calma ineffabile dell'innocenza ai giorni del primo amore: niuna cosa intende, niuna la scuote. Allora Pierotto, sua guida, in atto cortese le si accosta, ritocca le note armonie, ed il pallido volto s'infiora alcun poco: un infocato sospiro le muove in sull'aperta bocca, l'anima si raccoglie agli occhi, e pur non volendo, si arreca a seguire il richiamo. Quanta pietà in sì misero stato! — Nè l'orfano compagno le si può prestare a conforto, persuaso quant'essa che Carlo l'abbia tradita per più vistose nozze; ma chi conosce il filo degli avvenimenti, ben di cuore le susurrerebbe all'orecchio: sorgi! oh! sorgi, fanciulla: il tuo Carlo ti è fido, t'ama, rivola in tua traccia. Anche il delirio è un sogno quaggiù: solo vive eterno l'amore. Sorgi chè ti aspetta l'estasi d'un bacio, che udrà senza arrossire il tuo Angiol Custode.

Diverso, come ognun vede, si è il concetto delle due composizioni; in una altamente religioso; nell'altra affettuoso di cara melanconia. Colà una scienza a cui è tolto di più oltre adagiarsi nelle sue memorie di sangue: un dubbio, uno sgomento gagliardo in proporzione di sua tempra feroce: una voce che l'afferra sull'orlo del sepolcro. Quà la fiducia della vergine a cui bella soltanto nell'amore parve la vita, e vi si abbandona come fiore in onde non soggette a burrasca. Nè folle è la sua fiducia, mentre da un lato alla semplice sua intelligenza manca quel tocco di malizia che al mondo toglie titolo di prudenza, e serve a schermo

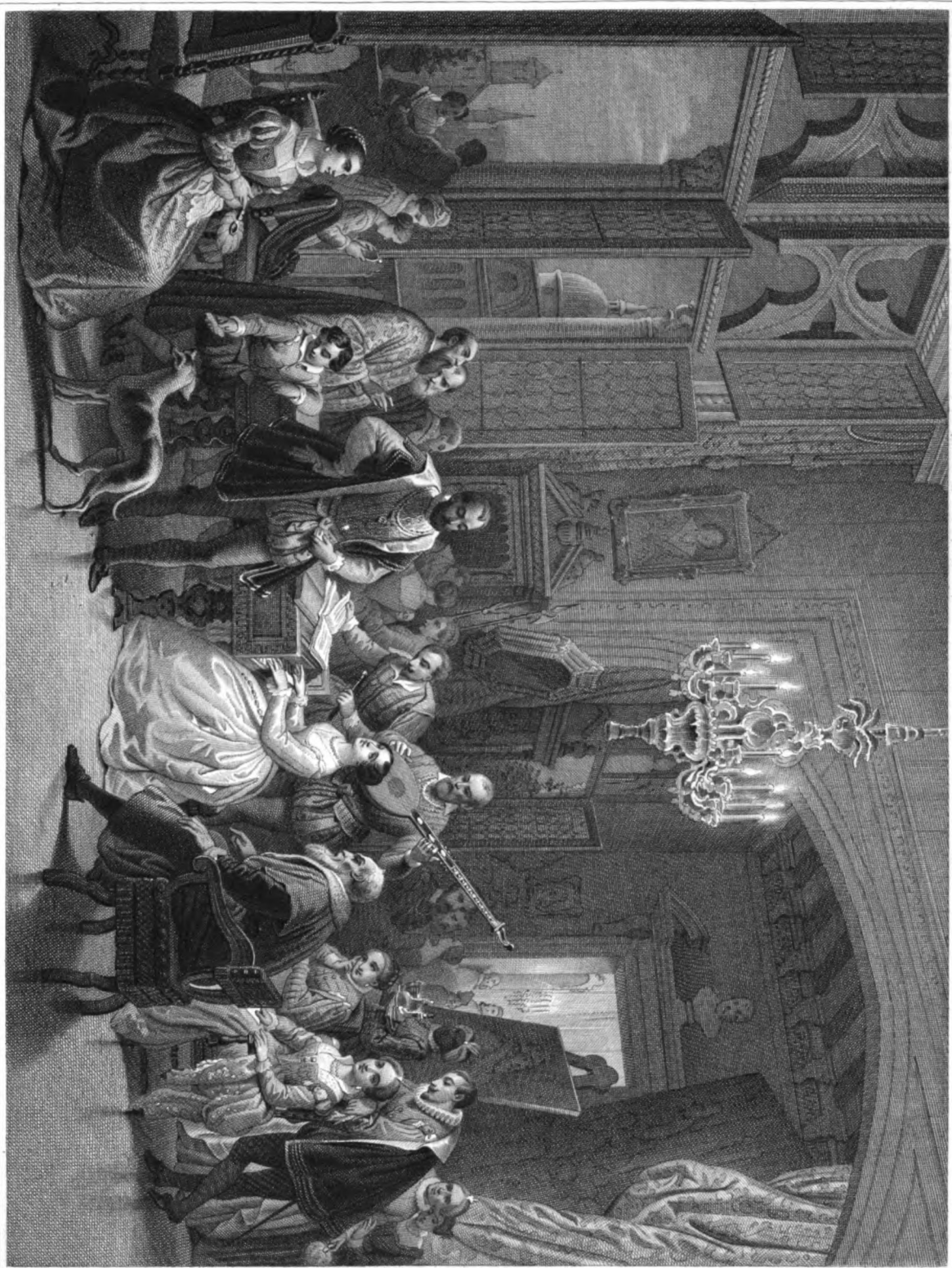
o ad apparecchio di seduzione: dall'altro, un destino palesemente propizio sembrava di grado in grado accompagnarla sin presso le porte della felicità. A un tratto, ecco l'onda si è mossa in bufera: sparvero i giardini beati e il destino sull'ara stessa di nozze divien fantasima di scherno. Tutta intera una storia qua e colà atteggiata in due personaggi; vasta, commovente, dal cui mezzo si svolge una schiera di fantasmi, che pascono gli spettatori di severo e delicato piacere.

Diverso il concetto, ma pari la nobiltà dello scopo, e pari la maestria del renderlo ai sensi senza alterarne il genio dell' ispirazione. Il che è dire, che il pensiero dominò la forma e vi si insinuò tralucendo da essa, ajutato, non inviluppato. E in quanto alla forma, franca vi s'aggira l' armonia delle linee, stupenda la gradazione de' toni, freschi, trasparenti i colori e sempre nelle carni flessibili al tatto, nelle pose quiete, ne' scorci a ragion matematica, sempre e ovunque quel finito senza ricercatezza, con cui mal si confonde a' dì nostri il lezioso e leccato naturalismo. Laonde sia pure che tu ignori da quali principii i due pittori, si sono partiti, ti chiarirai di leggeri dall'opera loro, come nel rilievo abbiano formato il disegno; imparato nel classico cinquecento la convenienza delle parti, l'efficacia delle tinte, la correzione delle immagini; e come traessero dal medio evo quell'aspirazione all'Assoluto onde scaturisce la miglior parte dell' arti liberali, la creazione. Le quali tristi ed ingloriose, se fatte instigatrici di nostre passioni uccidono l'uomo con flagelli di rose; ma pur sempre benedette, se osservanti alla legge di civiltà, inducono a spogliare le nebbie del paganesimo nell'irresistibile invito di lor bellezza. Ai nati fra l'orgie Fescennine, e fra i riti di Priapo, le Veneri lascive, i Satiri protervi, gli ebbri Bacchi, i Giovi vendicatori; a noi purificati nella sapienza cristiana, a noi la fede del martirio, lo slancio del patriotismo, la santità del connubio, la forza nel sagrificio, la modestia in ogni virtù. Tal è il compito dell'Arti! — Ma altri ancora idolatran la materia, o van perduti nell'investigare l'anello onde il nuovo s'innesti all'antico: altri miscredono al progresso o senza generosità d'intuiti corrono all'andazzo. Che vale allora l'ingegno? Od è veramente ingegno quello che innanzi da sè chiudesi l' avvenire, schiavo all'oro che il compra, od al giornale che il vende?

Nè mancano ingegni all' Italia, testimonio la straniera invidia, manca la giusta direzione delle volontà esitanti: e il Guardassoni ed il Ferrari tanto mi lusingano di loro indipendenza ch' io godo annunciarli siccome acquisto di nostre glorie: a patto però che un sol istante non declinino, fervidi, operosi, da quel giusto mezzo che è tra il piaggio e la sfrenatezza. Compagni di fortune, di paese, di età, di studi io qui ne ebbi congiunto il nome, e non l'avrei dovuto, chiamato a scrivere di proposito intorno alla Linda; ma mi spinse il desiderio che il pubblico voto imparando ad onorarli insieme, li spinga insieme a rilevare quando che sia il decoro cadente della patria Accademia.

L. Toldo.

UNA VEGLIA
IN CASA DI TINTORETTO

Dusi dip. — Zarza dis. — Gandini inc.

UNA VEGLIA IN CASA DI TINTORETTO

Paolo Ripamonti Carpano Editore
Socio onorario di varie Accademie d'Italia.

lo,

calca

petto

salute

tirerà

rente

boriosi

i titoli lo

raccapezza

presa: la sa

a contenta

come non

vissuta sull

UNA VEGLIA

IN CASA DI TINTORETTO

Da qui a trecento anni (oh! il ritrovo è un po' troppo lontano perchè ci sia dato di verificare da per noi se io abbia scritto una famosa menzogna) da qui a trecento anni ove mai uscisse dal cervello di un qualche pittore la fantasia di ricordare sovra una tela qualcheduno di que' splendidi ritrovi in cui i più nobili ed alti personaggi de' giorni nostri convengono a passare la sera, non metterebbe al certo egli gran fatica a raccogliere que' volti loro in tanti giornali illustrati e ricordati da tante fotografie, ma quando il buon popolo, che allora verrà, si trovi innanzi quel dipinto e s' abbia un po' costumato alla povertà delle vesti ed a quel calvario di croci e di decorazioni che stanno, come corazza, sul petto delle nostre celebrità, credete voi ch' egli, il buon popolo, saluterà a que' volti come a cara e conosciuta memoria, o meglio tirerà innanzi quasi avesse guardato a roba forestiera ed indifferente? E vogliate pure che al modo degli antichi dipinti quei boriosi signori portino, in un cartellino dorato, scritti il nome ed i titoli loro; ma non per questo chi li guardasse se ne potrebbe raccapezzare qualche splendida rinomanza, qualche nobile impresa: la sarà quella una tela che tutto al più, ben dipinta, varrà a contentare un poco gli occhi, ma il cuore lo lascierà freddo come non si trattasse de' nostri antenati, bensì d' una gentaglia vissuta sull'Orenoco o tra i ghiacci del polo. Diffatti cosa im-

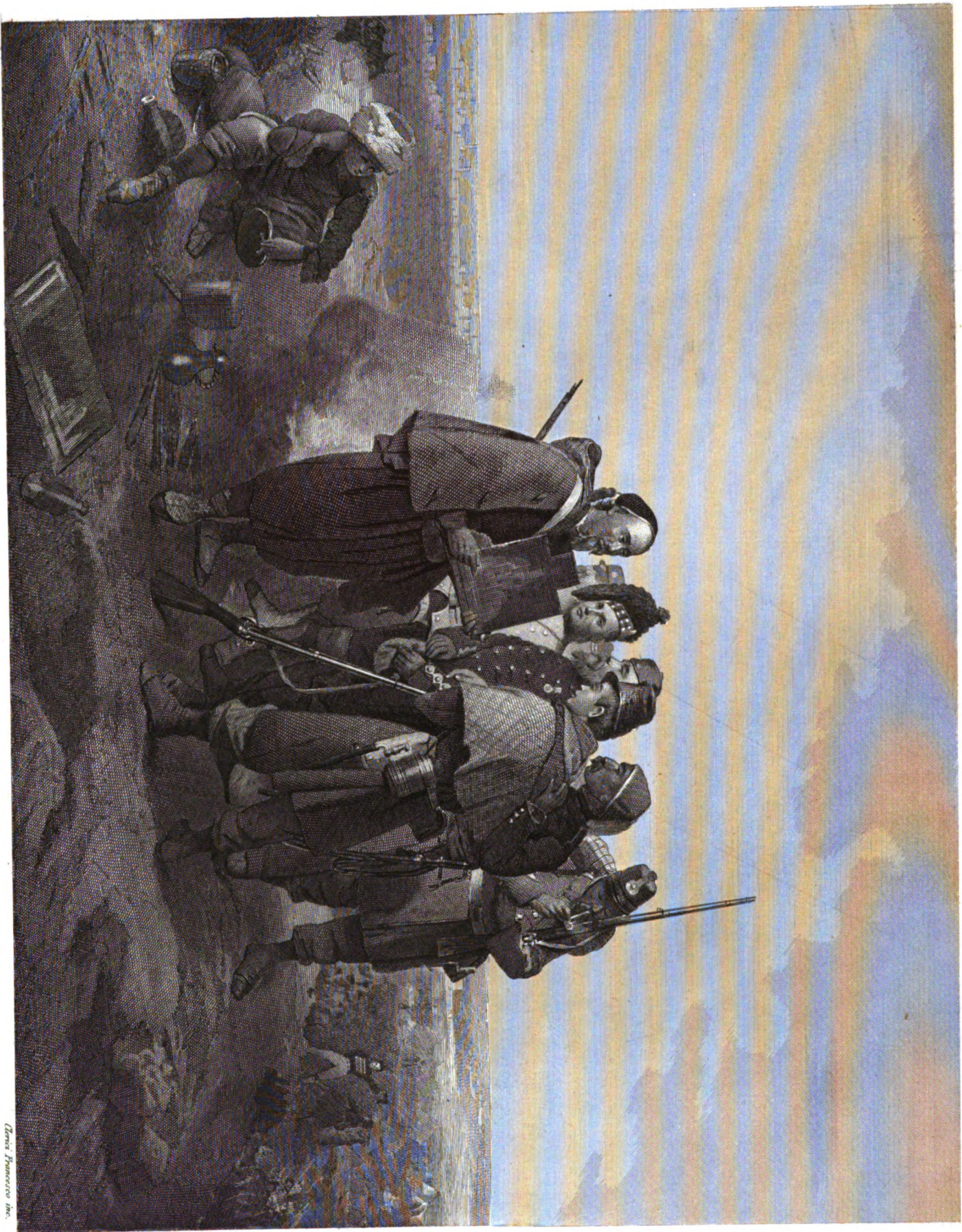
porterà ai secoli avvenire che il tale od il tale altro sia disceso da' lombi patrizii o che, forse in brutte pratiche ed in vergognosi baratti, s'abbia buscato titoli e nastri: egli non ebbe saluti che per il vincitore, egli non conobbe le miserie altrui che per insultarle, la patria per rinnegarla, ed il sepolcro, che si è chiuso su di lui, ne ha di già fatto piena giustizia.

Queste ed altre idee mi passavano pel capo innanzi alla simpatica tela del cavaliere Cosroe Dusi, tela che avete veduto ricordata in questa leggiadra incisione, ch'io vo illustrando, e che rappresenta una veglia musicale goduta in casa di Tintoretto. Vedete, qui non si tratta già del palazzo d'un senatore o di un'adunanza di serenissimi, bensì di un convegno di buoni artisti, i quali, ad ingannare le fresche ore di una limpida sera d'estate, fanno tra loro un po' di musica. E pure la nostra buona gente, benchè viva per tanti anni lontana da costoro che in questa tela spirano dipinti, quando all'esposizione dello scorso anno vi si arrestava dinanzi, a prima vista riconosceva ciascheduno di quei personaggi e ne parlava rispettosa e ne li guardava contenta come fossero faccie e persone che tutto il giorno le bazzicassero intorno. E se il buon popolo Veneziano non li vedea materialmente degli occhi avea però vivi nel cuore que' suoi famosi maestroni dell'arte che, nati com'esso lui nella povertà, seppero coll'ingegno e colla volontà levarsi tanto alto. Quel buon vecchio seduto sul dinanzi e che porta attorno del collo una collana d'oro, non fa egli no pompa di uno di que' mille ciondolini, onde le vanità de' giorni nostri vanno pettorute, ma fu dalle mani di Carlo V creato Cavaliere, e si chiama Tiziano Vecellio; e quelli altri che gli stanno d'attorno non sono principi o titolati, ma semplici figli del popolo, ed hanno nome Tintoretto, Paolo Veronese, Palma il giovane. Via, o signori, abbasso il vostro cappello; fate omaggio a que' sommi che da tre secoli vivono nella memoria di tutti e meco entrate di mezzo loro ad osservarli. Come è ricca la stanza! come sfarzose le tende che pendono dalle pareti adorne di quadri e di arabescati stipetti! Una lumiera, dove cento fiammelle riflettonsi sui curvi cristalli e sovra un variopinto giardino di aggruppati fiori di vetro, piove una luce brillante e diffusa su quella cerchia d'uomini e di donne che in gioconda brigata s'intrattengono ascoltando la vezzosa Marietta,

la quale, seduta, canta innanzi ad una spinetta. Il padre suo, quel valentuomo del Tintoretto, sta tutto attento accompagnandola sovra un liuto a lungo manico, intanto che il cavaliere Leandro Bassano, con un flauto in mano, pare aspetti che venga anche il suo torno onde unire le pieghevoli note di quell'istrumento alle soavi melodie ch' escono dalla bocca della giovinetta. Siede in mezzo alle bellissime donne l'antico Vecellio inspirandosi ancora al sorriso di que' volti tutti grazia ed amore: nel mezzo poi del quadro, dritta sui piedi, spicca la slanciata figura del Veronese e si direbbe ch' egli pure volesse unirsi agli altri che stanno presso di Tiziano, quando l'amorosa voce della cantatrice ne lo fe' restarsi irresoluto e sospeso. In quel mentre Palma il giovine, poco occupato delle musiche, susurra graziose parole agli orecchi di una vaga donna, e benchè l'ultimo di tante artistiche celebrità, pure in questa occasione si avvantaggia su tutte loro, perchè il più bello ed il più giovane. Crescono poi l'eletto numero degli spettatori qua e là gruppi di donne e di giovani stupendamente disposti e ricchi di splendide vesti ed animati da tanta vita che ciascheduno, che li contempla una volta, crede, in facile inganno, che quelle figurine crescano alla naturale grandezza e si muovano e parlino come veramente vestissero panni e potessero tra loro favellare. Ed è mirabile il vedere oltre d' una gran porta che si apre sulla destra del quadro, e che mostra altre stanze e fuori de' schiusi balconi il limpido cielo e la luna che sorride alla sua laguna.

Del merito di questa tela, dello stupendo effetto e della maestria del colore e del disegno ne hanno già a lungo parlato tutti i nostri giornali, onde a me non resta che confortare il valente cavaliere Dusi a ricordarne sempre qualche splendida pagina delle nostre istorie, e specialmente a scegliere a soggetto non le tristi memorie di lutti e di tradimenti, ma fatti patriotici e gloriosi che parlino al cuore ed invoglino ad imitarli.

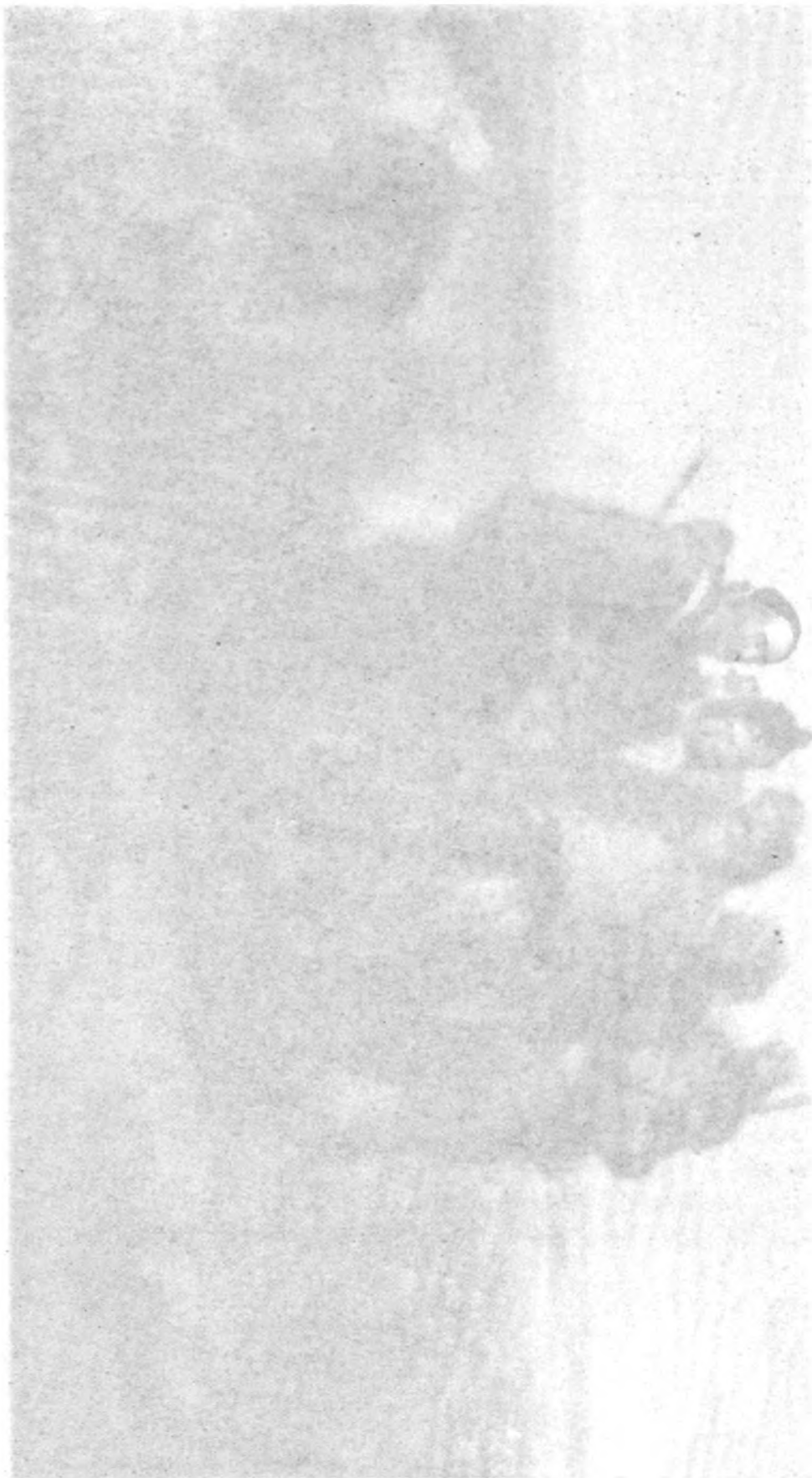
Jacopo Cabianca.

LO ZUAVO

Gerolamo Induno dip.

Clerici Francesco inc.

LO ZUAVO

Paolo Ripamonti Carpano Editore

Socio onorario di varie Accademie d'Italia.

LO ZUAVO

QUADRO

DI GEROLAMO INDUNO

Per quanto è vasto dalla parte di terra l'ambito di Sebastopoli le operazioni degli approcci (8 settembre 1855) erano compiute; e tanto era valsa la faticosa perseveranza degli alleati, che dagli argini petrosi della Quarantena alle forti bastionate di Mat le paralelle francesi minacciavano il destro lato della città, mentre dall' altro più non erano distanti che pochi metri dalle opere fortificate di Renan, del Dosso Verde e del Carenaggio. La formidabil torre di Malakoff, dalla quale pendevano le sorti della guerra e che levasi tuttavia quasi regina dall'ampia base de' suoi guardati recinti, era omai l' unica mira degli eserciti collegati. L' Europa intera con vario affetto, secondo le speranze o le paure dei popoli diversi, trepidante assisteva all' imminente assalto. Era un momento di aspettazione solenne. E ben può dirsi che le commosse generazioni s'arrestassero come pensose al limite fatale di un ignoto avvenire, e comprese della importanza di quell'istante supremo che annunciava omai prossima a risolversi con tutta la vastità delle sue proporzioni la lotta orientale, nel silenzio medesimo che precede quasi sempre le imponenti battaglie sofferissero

le angustie di un arcano presentimento colla impazienza di chi aspetti una parola che rompa di un tratto la lunga perplessità de' suoi destini.

Per que' culmini irregolari che si levano a tergo della città frastagliati per ogni senso da fosse, da barricate, da terrapieni, ostinato lavoro dei militi del genio, brulicavano le schiere di quattro nazioni: Francia, Turchia, Piemonte ed Inghilterra. Era immenso ed indistinto mareggio d'uomini diversi d'armi, di carattere, di lingua, che s'apprestavano ad ardua ma risoluta impresa, bramosi omai che fossero tagliate colla spada le peritanze eterne della diplomazia.

Fra tanto movimento e tanta vita s'aggirava un pittore lombardo, che mal resistendo alla passione dell'arte, desideroso di forti e nuovi e immaginosi concepimenti, preparata l'artistica valigetta, abbandonata la sua Milano, s'era posto in Crimea. Coraggiosa e bella risoluzione di Gerolamo Induno, che ad un'anima compresa delle alte destinazioni dell'arte apriva un campo degno di lei. Perchè quivi la sublime natura del fantastico Oriente ravvivata da quanto potea raccogliervi di pittoresco e di svariato ne' costumi, nelle forme, nelle espressioni la milizia dei popoli occidentali, offeriva all'artista una fonte inesausta d'ispirazioni, di effetti e di contrasti, che dalle masse grandiose d'una battaglia scendevano gradatamente a' sparpagliati e inavvertiti episodi del campo. E l'assalto di un villaggio, l'accorrere fragoroso delle artiglierie, lo scoppio d'una mina, l'incendio d'una torre e mille caratteristiche incidenze tradotte sull'albo dalla rapida mano del nostro Induno, dovevano ridestargli, tornato alla calma della patria, le artistiche e guerresche impressioni di Sinope, di Varna, d'Alma, d'Eupatoria, di Sebastopoli, e della sempre ad un popolo italiano gloriosa Cernaja. Perchè dove si accolgano a grandi scopi grandi masse di uomini, ivi l'artista più s'accalora e più sente la vita e la potenza dell'arte; ed imparando a cogliere la natura nelle vaste e complessive sue linee, discende a quelle più parziali che formano l'espressione dell'individuo. Ed è per ciò che nei campi tutto è bello per l'arte e tutto insegna, dalle gravi mosse di un esercito, o dallo scompiglio di una carica, alle obliate sofferenze del gregario. Quanta varietà di affetti su que' volti abbronziti dal sole ma serbanti il carattere nativo! Quanto abban-

dono nella energica espressione della gioja, dell'amicizia, dell'odio, del dolore!

Scuola è il campo all'arte. Là più che altrove risaltano le passioni più vive e più scolpite nei gesti e nelle pose; e le nature commosse dagli accidenti delle battaglie, partecipano di quella specie di esaltazione, che rado è non si avverta nell'anima del soldato in tempo di guerra. Ond'è che la stessa pietà gli si dipinge sul volto con un fare tutto suo, da renderla più toccante appunto perchè d'uomo indurato all'armi ed alla strage. E però non è rado che sollevando l'artista, e come a caso il lembo d'una tenda, non s'arresti dinanzi ad una tenera scena e sull'albo indivisibile non la ritragga, sia del veterano che veglia sull'ore estreme del morente compagno, o della guardia che divide col prigioniero l'ultimo tozzo del suo pane, o di consimili episodi che fra il tumulto dell'armi passano inosservati, ma che sono il candido riflesso dell'anima nostra. E quando Orazio Vernet, l'inarrivabile pittore della vita e degli affetti del militare, dipinse due gregarj che sotto il fischio delle palle, trovato il cane del reggimento ne fasciano la ferita, volea forse apprenderci che v'ha un'arte di cogliere ne' rudi accampamenti del soldato le più gentili espressioni del cuore umano.

Ed è forse per questo convincimento che si condusse il nostro Induno fra lo scompiglio e l'armi della calpestata Crimea, voglioso di mettersi a quella scuola terribile e immaginosa dei campi e delle battaglie, feconda sempre all'anima appassionata dell'artista di profonde e inenarrabili soddisfazioni. Perchè gli è innanzi a quelle imponenti realtà che lo spirito si esalta e che la mano quasi fremente con tratto energico e risoluto riproduce sull'albo le ispirazioni del commosso intelletto.

E certo il bravo Induno fu presente allo spettacolo sanguinoso dell'assalto di Malakoff (cui non sappiamo qual altro della storia moderna possa paragonarsi per l'audacia degli assalitori, la ostinazione degli assaliti e per l'enorme apparecchio delle difese) e ne trasse argomenti e partiti per le sue tele. Le nemiche artiglierie tempestavano fieramente contro all'impeto spensierato degli Zuavi che s'avanzavano a manca della torre, sempre alla testa quegli arrischiati delle più ardite e sanguinose fazioni. La divisione Mac-Maon seguita dal settimo di linea, fiancheggiata dai

fanti cacciatori, formava il nerbo della colonna; e poichè dalle alture conquistate potevano gli alleati giugnere colle bombe ad incendiare il ponte di barche da cui soltanto era dato agli assalitori uno scampo di fuga, doppiamente sentivano questi la suprema necessità d'una vittoria che lor fuggia di mano. Perchè con alto grido e a rollo di carica superate le fosse, scalate le mura, vinte le resistenze, gli assalitori già investivano sull'alto dei crollanti parapetti i resistenti nemici, talchè la battaglia si volse in lotta acerrima d'uomo ad uomo, e i sassi, le bajonette, gli spazzatoj, quanto suggeriva in quel punto la rabbia dei combattenti valse al combattere. Cadevano i Russi nell'impeto feroce di quella mischia, e largo vortice di fumo avvolgeva quasi nube i vinti e i vincitori.

Ributtati dalla torre e dalla piazza che lasciavano coperta dei loro cadaveri, ne tentavano i Russi un'altra volta l'acquisto, e fu inutile sforzo. Per cui protetti dallo scoppio delle mine che avevano preparate, si ritraevano in lunga fila, e per la via dell'unico ponte volgevano scorati alle rive del nord, abbandonando in sulla sera la vinta città, di cui facevano saltare collo scoppio delle polveri i magazzeni, e colare a fondo la flotta.

Il sole del nove settembre brillò su quell'opera selvaggia, ma eloquente agli stessi nemici di distruzione e di morte, che rammentava l'orgoglio della Scizia antica mal domata dal brando latino, e le fiamme del Kremelin segnale al grande esercito che i barbari talvolta cominciano colle fughe le loro vittorie.

Il sacrificio era compiuto; e nell'aperta Sebastopoli passeggiavano gli alleati compresi di maraviglia per le vie deserte e silenziose.

Non io ricercherò qual frutto derivasse all'Europa di tanto sangue sprecato, se non forse delle ribadite condizioni dei popoli e degli scossi erarj; e certo, dopo la pace, l'Europa stessa dovea chiedere a sè donde la inutile trepidazione, l'aspettazione angosciosa di tanto fatto, ch'io non so veramente, se più fatale od utile alla Russia mal combattuta, che tuttavia posseditrice del contrastato terreno, ammaestrata da quegli aspri insegnamenti, di un attimo non ha sospesa l'energica e progrediente alacrità, e che dopo quella sconfitta par che si desti e susciti ad altra vita per tutta la immensità de'suoi deserti.

Ma la memoria dei popoli che ne furono gli attori, non doveva dall'arti nostre dimenticarsi: e felice pensiero fu quello del nostro Induno, che ritornato dai campi insanguinati della Crimea, raccolse in un quadro i tipi diversi delle nazioni chiamate all'ardua lotta; ed atteggiandoli intorno ad uno Zuavo che reduce dalla spogliata Sebastopoli, mostra loro una madonna bisantina, ne compone un gruppo in cui l'espressione caratteristica dei volti e delle pose è simbolo del carattere nazionale dei popoli da quel gruppo assai grazioso rappresentati.

Tutto quivi è palpitante di verità. Il fondo stesso è fedele riproduzione dell'agro suburbano dei piani di Sebastopoli dall'Induno trascorso; e la città sorge a manca, mentre alla destra una danza militare nel campo avverte la gioja della pace promessa e del promesso ritorno alla patria terra.

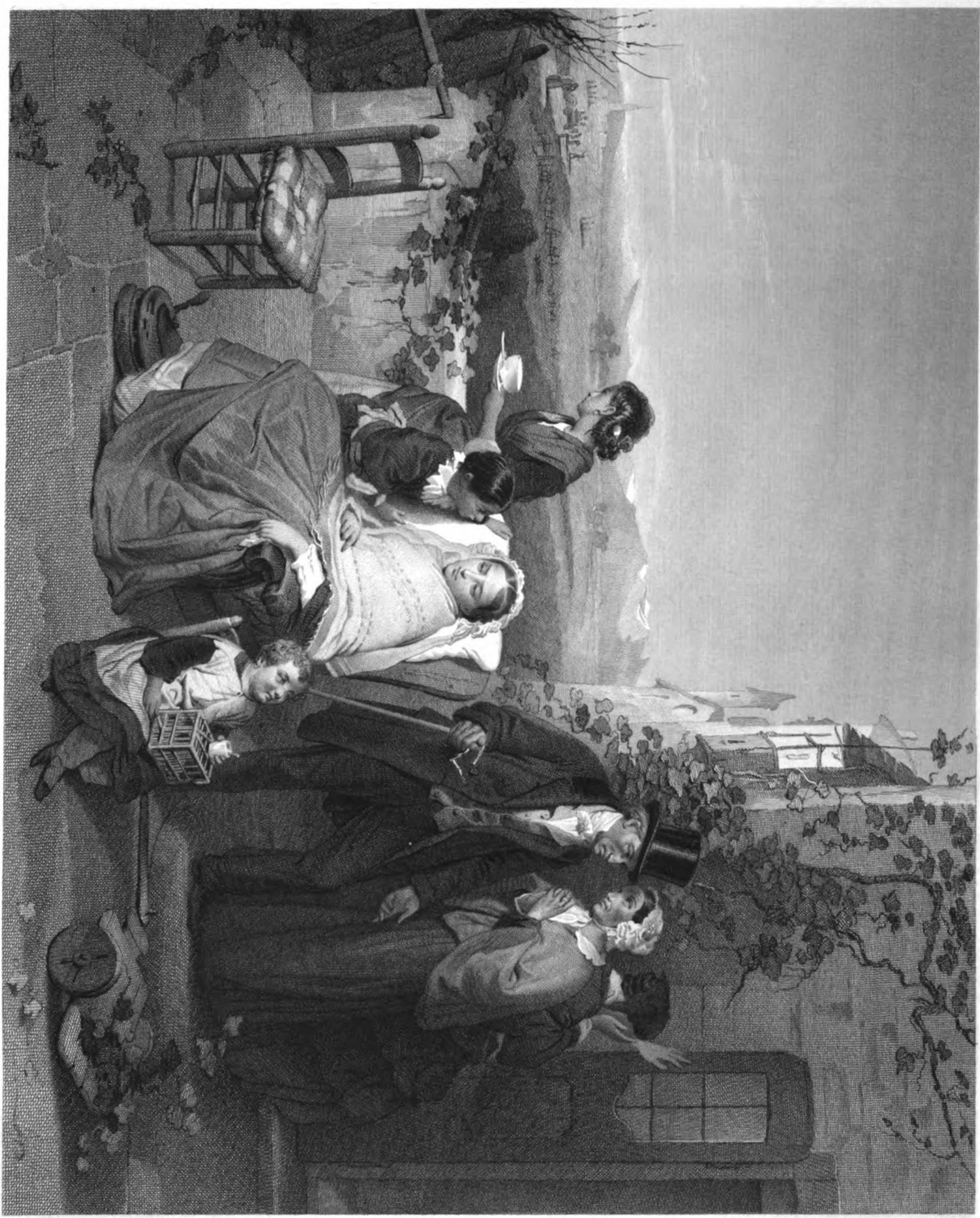
L'astuto Zuavo, contento del suo quadretto probabilmente rubato, lo pone innanzi a' radunati con una specie di compiacenza, mentre un inglese colla tradizionale gravità del suo popolo, tratta la borsa, vorrebbe indurre il possessore a cedergli la tavola.

L'espressione del coscritto piemontese che appoggiato allo schioppo contempla quella immagine, ha un cotal senso di meraviglia devota, che staccasi da quella tuttavia soldatesca dell'ottomano che gli è da presso.

Un tartaro fanciullo, di que' cotali che nell'esercito alleato si tenevano per fattorini, è in un angolo tutto solo; nessuno gli bada più che alle pentole ed agli arnesi da cucina che gli fanno corona. Egli è seduto, e il reclinato suo volto volge intanto di soppiatto a quella scena di militi stranieri, che dispogliata la terra de' padri suoi, fanno mercato d'una immagine sacra.

Verità di caratteri e di costume, disinvolta facilità, nerbo ad un tempo ed armonia, quanto risponde alla mano maestra di Gerolamo Induno non mancò certo a questa delle felici sue tele.

Federico Odorici.

AL CADER DELLE FOGLIE

Dom.° Induno dip. | Trezzini dis. | Gandini inc.

AL CADER DELLE FOGLIE

P.° Ripamonti Carpano Editore
Socio onorario di varie Accademie d'Italia ecc. ecc.

AL CADER DELLE FOGLIE

QUADRO AD OLIO

DI DOMENICO INDUNO

« Quanto sia duolo il perderla non sai;
Ah te lo tardi Iddio! »
POZZONI - *A mia madre.*

Mi si gonfia il cuore, e l'occhio si bagna d'una lacrima, che non trova varco all'uscita, all'aspetto di questo commovente quadro dell'Induno. — Sol chi ebbe la disgrazia di perdere giovinetto una madre sollecita, amorosa, tenerissima può valutare tutta la profondità del dolore che inspira una scena così riposta, così silenziosa e domestica. In questa condizione anche le fibre più indomite mandano un palpito, e l'uomo più rozzo e selvaggio si riscuote: se fosse un macigno dovrebbe pure spezzarsi. — Quanta parte della famiglia è la madre, qual vuoto lascia oh Dio! morendo, e quale eredità d'affetti e di memorie!

Quella che ha dipinto l'Induno perde due figli: cercheranno essi per tutta la vita le carezze, i baci, le sollecitudini, i consigli di una madre, ma indarno. Essi non rinverranno più mai nè il sostegno più fermo della propria esistenza, nè il conforto più prezioso, nè la più pura consolazione. Povere creature!

La maggiore, vedetela, tien fiso nel languente volto della genitrice il mesto suo sguardo: par che già presenta tutta la sua sciagura; e in tanto abbattimento non sa proferire un accento.

7

Il minor fanciulletto all'incontro è affatto inconscio della disgrazia che gli sovrasta: esso folleggia col cardellino e gli dà a mangiare. — Godi, o bel bimbo, in tanto che tace in te la conoscenza de' mali: verrà giorno che dovrai scontare queste gioje spensierate con una serie interminabile di affanni e di tormenti.

Intanto l'uno e l'altro saran strappati al domestico focolare, al gaudio ineffabile della famiglia, e trascinati in collegio, dove un soprasalto di invidia li corrà, ogni volta che vedranno le madri dei loro compagni con espansiva dimostrazione di affetto, recarsi ne' fissati giorni a trovarli e ad invocare a lor pro l'indulgenza de' superiori.

Presaga degli affanni che aspettano que' due infelici, la sorella dell'inferma, che rimembra nel momento appunto in cui si vede soffermata all'uscio col viso nelle mani, per nascondere le lacrime, ond'è tutto cosparso, i trastulli con essa divisi nell'infanzia, i mancamenti da essa scusati e nascosti alla madre, i castighi risparmiatile, vorrebbe pur tutta sacrificarsi per assisterli, per crescerli sotto le sue cure e proteggerli. Ma una persona che ha su di loro maggior diritto li reclamerà ben tosto; ed anche senza ciò la sorella ben difficilmente potrebbe in seguito mandar ad effetto que'generosi desideri, per l'obbligo che le incumbe, secondo è voluto dai pregiudizi della società, di scegliersi uno sposo che sia ad essa medesima di appoggio. Cosicchè se pur sapesse per forza del grande suo animo far tacere i sentimenti più vivi e delicati della donna, nell'età appunto della loro maggior effervescenza, dovrebbe pure abbandonare i nipoti per divenire il centro d'una nuova famiglia.

Ho detto i pregiudizi della società, e non mi ritraggo; mentr'essa è solita a vedere con obliquo occhio, ed a chiamare con voci di scherno la *zitellona,* qualunque sia la causa per cui non abbia preso marito. — Ove non vogliano chiudersi in un monasterio, od ove non siano costrette agli uffici di serva, le ragazze, piglino pure uno sfaccendato, un bevone, un biscajuolo, ma piglino un marito, che in qualsiasi occorrenza le rappresenti in società; e se poi saranno eternamente infelici, e dovran maledire a que' nodi indissolubili, tal sia di loro, che non han saputo sceglier di meglio, e si son lasciate ingannare dalle fallaci apparenze.

E pur troppo che anche l'inferma genitrice trovasi nel disperato suo stato, dipendentemente dal conjugale legame. Non già che i suoi parenti le avessero dato uno scavezzacollo; tutt'altro. Egli era anzi onesto e galantuomo, com'era bello e facoltoso; ma avendo attinte dalla filosofia le sue norme di vita, che erano affatto in opposizione colle norme tradizionali di lei, ne nascevano tra loro continue discordie. E queste che avrebbero potuto scemare e spegnersi, in forza d'una reciproca tolleranza, venivano all'incontro alimentate, per una parte da mal accorti consigli d'una persona, cui ella si credeva in dovere di prestare cieca fiducia e illimitata obedienza; per l'altra da un certo inasprimento e da una forte tenacità di proposito. Inoltre esisteva anche nel resto tra i due sposi incompatibilità di carattere: tale, che li decise finalmente a separarsi; mentre se altre coppie di que' due fossero state combinate, sarebbero forse stati felici e l'uno e l'altra. — Ecco perchè tra le persone che sono intorno all'inferma non si rinviene a confortarla il marito, il quale per pietà soltanto ed a malincuore nella separazione le avea conceduti i due figliuoli, che avrebbe voluto educare secondo i propri principii; — ecco perchè non si veggono segni di lutto, che annunzino aver egli avanzata la compagna nel regno della morte.

Divisa che fu dal marito, la consorte rientrò in seno alla propria famiglia. Ma gracile e dilicata di salute come fu sempre, dopo pochi giorni dovette mettersi a letto in conseguenza de'sofferti affanni. Riavutasi però dopo due mesi di terribile malattia, in grazia delle cure prodigatele dalla madre e dalla sorella, si tenne del tutto ritirata, vergognosa di comparire innanzi alle amiche quasi fosse disonorata. Avviene per lo più così: tanto più forte è la donna nel sostenere le lotte, ove creda impegnato il dovere, e nel sopportare i mali fisici, altrettanto è debole contro i pregiudizi del mondo; ed un pregiudizio è anche questo comune, inradicato di tenere in minore stima la donna divisa dal marito, quasichè la causa della separazione debba sempre da lei unicamente dipendere. — In seguito fu dominata da una forte malinconia; e finalmente, essendosi recata in Brianza nella villa paterna, si mise la seconda volta a letto per non rialzarsi mai più!

Ma ormai son numerati i giorni del suo tremendo soffrire. Già le sue membra sono assiderate, e a stento ella trova un refrigerio nel caldano che tiene sotto i piedi; il respiro s'è fatto greve,

e per averlo più libero ha voluto essere trasportata sul terrazzo, dove si gode l'incantevole vista di que' colli amenissimi. All'affanno è succeduta la calma: quella calma che è foriera di morte nei lenti malori; ed alla vecchia madre che pende ansiosa e appassionata dai labri del medico, ha già questi palesato tutto commosso la fatale sentenza; nè v'è speranza che si inganni, perchè in tanti anni che esercita il suo ministero d'amore e di carità, ha acquistato un occhio sicuro, ed una preziosa esperienza. Addetto a quel Comune, vien consultato per la sua rara perizia anche ne' più lontani paesi; e tuttavia fu sempre così meschinamente retribuito, che come gli altri *medici condotti,* non potè mettere in serbo la più piccola somma pei bisogni della vecchiaja. — Possano dunque essere attivati in tempo anche per lui que' benefici provedimenti, cui allude il sovrano Autografo del 16 luglio.

Al cader delle foglie la terra accoglierà con esse il corpo dell'infelice; e quelle liete brigate che si veggono sparse in lontananza, a cui la fantesca, giovine e bella brianzola, dirige uno sguardo di preghiera, perchè non turbino la sublime mestizia della casa, annunziano che la campagna è in festa per la vendemmia, e che il sospirato raccolto non andò fallito, come per molti anni decorsi s'è fatalmente verificato. *Il cader delle foglie* è dunque ben prossimo!

E così va il mondo:

Qui la gioja, e la il dolore:
Nasce l'uno e l'altro muore;

però i patimenti del corpo, come gli affanni dello spirito non son retaggio unicamente dei poveri. Anche il ricco nelle dorate sale, corteggiato, invidiato, è soggetto agli stessi travagli. Se la società ha divise in classi le famiglie, secondo le loro facoltà e la loro potenza; se ha mal distribuite le ricchezze: la natura è la stessa per tutti; e con questo criterio la filosofia ha sempre propugnato il principio dell'uguaglianza. Sicchè per essa furono aboliti i fedecommessi e i diritti de' maggioraschi; per essa anche oggigiorno in Russia, in Turchia, e fino nella ricinta China vanno sparendo infiniti privilegi; per essa di gran tratto ci avanziamo all'epoca,

in cui il lavoro soltanto e l'industria avranno una vera sociale importanza.

Tutte queste cose ha voluto significare Domenico Induno col suo quadro, onde ne pare che trattata a questo modo la pittura di genere sia anche più efficace della pittura storica. Però non vogliamo imporre il nostro giudizio a nessuno; e ci basta di fare al valente pittore ed al profondo pensatore le nostre più sincere congratulazioni per la felice scelta che sa fare ogni volta del suo soggetto, e pel modo con cui sa svolgerlo e condurlo a perfezione.

MICHELE MACCHI.

CARITÀ E SACRIFICIO

Stella Guglielmo dip. *Romolo dis.* *Alfieri inc.*

CARITÀ E SACRIFICIO

P. Ripamonti Carpano Editore
Socio onorario di varie Accademie d'Italia.

CARITÀ E SACRIFICIO

QUADRETTO AD OLIO

DI GUGLIELMO STELLA

Il monachismo ha i suoi apologisti, come ha i suoi avversarj, e questi ultimi nella somma totale sopravanzano indubbiamente il numero dei primi. Però non dimentichiamo che la verità sta sempre a uguale distanza dagli eccessi opposti, e quindi guardiamoci dal pronunciare un giudizio avventato e assoluto. Certo che anche gli ordini religiosi, come ogn' altro istituto, prendono qualità, importanza, efficacia dalle diverse condizioni sociali. Quando l'ignoranza stendeva le sue dense tenebre per tutta Europa, e la vecchia società scomponevasi per preparare gli elementi della nuova, fu il laborioso monaco, che nel silenzio della sua celletta colla lunga e paziente opera dell'amanuense conservò tanti preziosi scritti della classica antichità. Non v'ha persona che non conosca e non apprezzi quell'ordine degli *Umiliati*, che nacque in questa nostra Milano, e che dato all'operosità industriale diffuse in Lombardia il traffico e il lavorìo della lana, piantò manifatture in Sicilia, e fece lucroso commercio di panni per tutta Europa, guadagnando immense ricchezze, con cui sovveniva ai bisogni del popolo, e prestava ingenti somme a principi e ad imperatori.

V'ebbero poi tempi infelicissimi, in cui gli ordini monastici furono una grande e benefica potenza: tempi di privilegio e di soverchieria, quando una casta superba signoreggiava, e dove più dove meno, a dispetto delle leggi e degli imprescrittibili diritti dell'umanità, conculcava il povero, il debole, che non poteva ottenere giustizia legale nè farsela sommariamente da sè. Allora talvolta usciva dal convento un frate animoso, che si assumeva la causa dell'oppresso e toglieva a difenderlo contro i soprusi e le angherie del nobile prepotente. Il Manzoni nei *Promessi Sposi* ci offre in proposito un quadro stupendo. Allora il convento era anche un porto di salvezza per l'uomo sbattuto dalle tempeste mondane: un rifugio, un luogo d'espiazione pel provocatore pentito, per colui che avesse compiuta una vendetta, versato del sangue. Ma ora la società è tutt'altra: grazie alla diffusa civiltà, nei governi illuminati e progressivi di fatto non di parole, la legge è una e uguale per tutti: non vi hanno caste privilegiate, il feudalismo è crollato. In conseguenza di ciò il campo della fruttuosa opera del frate è circoscritto da limiti assai più ristretti. Tuttavia del bene se ne può far sempre e in ogni luogo: e alla scemata influenza del monachismo abbiamo da contraporre non pochi vantaggi. I bravi di don Rodrigo (per dirne alcuno) confessavano di essere stati più volte debitori della vita al convento di Pescarenico: ma al giorno d'oggi nessun *Asilo* potrebbe scampare l'omicida, il ribaldo dal meritato castigo; nè più desta raccapriccio il miserando spettacolo di garzoni e di donzelle, che nel fiore dell'età, come la sventurata Virginia di Leyva, sieno crudelmente sacrificati a perpetua reclusione dall'iniquo diritto della primogenitura.

Anche in proposito di educazione femminile le opinioni sono molte e diverse. Chi tiene in grande concetto quella del monastero, chi la dice poco o nulla conforme ai progressi e ai bisogni del secolo, e meglio dell'isolamento claustrale, trova rispondente alle condizioni casalinghe e sociali quell'educazione, che congiunge in felice accordo l'opera della scuola e della famiglia.

Ma quale che sia l'opinione individuale di ciascheduno intorno ai Monasteri e alle comunità religiose, tutti salutano con riverente simpatia quelle ottime istituzioni che tengono insieme del claustrale e del sociale, e cercano trarre dai due elementi il mi-

gliore partito. Di tal novero sono quelle pietose e mirabili Suore di carità, che vegliano al letto degli infermi, che si aggirano fra il tumulto dei campi di battaglia, che nello squallore d'un' ambulanza apprestano bandelle e medicamenti, fasciano piaghe, confortano feriti e moribondi. E chi non resta sorpreso innanzi alla vastità, alla pulitezza, ai comodi, al servizio intelligente e solerte di quegli splendidi Ospitali dei *Fate bene fratelli*, e delle *Fate bene sorelle?* Aggiungetevi i Ricoveri pei derelitti e pei discoli, il Patronato pei liberati dal carcere, e voi confesserete che queste sono le vere istituzioni di cui abbisogna il nostro secolo, istituzioni che curano le malattie del fisico e del morale, per restituire alla società corpi risanati e invigoriti, animi ribenedetti dalla espiazione e dal pentimento, informati ai severi principj della rettitudine, dell'onestà, e di quell'amore costante al lavoro, che è la salvaguardia più sicura della virtù del povero.

Noi non le abbiamo tutte enumerate queste belle creazioni della carità, che formano il vanto più puro d'un tempo e d'un paese. Avvene altre che si propongono anch' esse un lodevole fine, e quando non fallisce la scelta dei mezzi, il raggiungono. Tra le quali vogliamo ricordare l'Istituto delle Suore di S. Dorotea, da cui è tolto l'argomento dell'unita vignetta. Quelle suore tengono scuola di lettura, di calligrafia, di comporre, di conteggiare, di svariati lavori femminili per le figliuole di povere famiglie d'artigiani e di proletarj. L'istruzione religiosa e morale vi ha quell'ampia parte che merita, onde agguerrire le innocenti alunne contro i pericoli e le seduzioni del vizio. Le fanciulle cresciute negli anni e allevate nel buon costume, esperte in ogni maniera di lavori donneschi, e fornite degli essenziali elementi delle lettere, ponno andare a marito e diventare buone spose, madri esemplari, eccellenti massaje, o allogarsi come cameriere in qualche casa signorile o agiata.

La vignetta che il lettore ha sotto gli occhj riproduce un bel quadretto ad olio di Guglielmo Stella, nel quale l'autore si piacque appunto raffigurare un semplice episodio della istituzione di S. Dorotea, intitolandolo *Carità e Sacrificio.* Siamo in un corridojo del monastero, e una giovine suora di belle e gentili sembianze, con un far dolce e confidente, con piglio affettuoso accoglie un drappelletto di fanciulle di diversa età che vengono alla scuola.

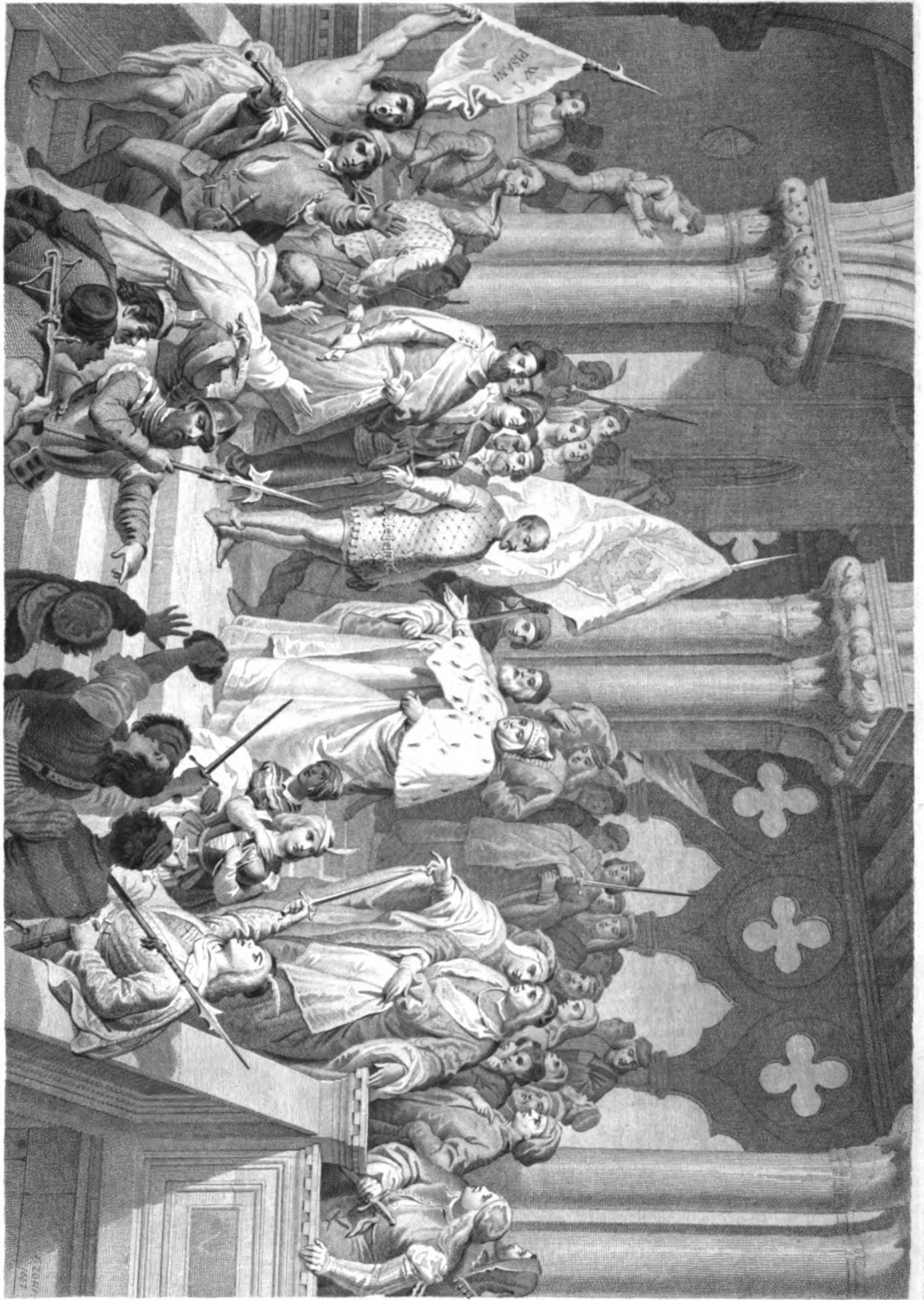
Le loro mosse, i loro sguardi fanno fede dell'amore e della gratitudine che nutrono per la cara e venerata maestra. L'una le alza timidamente gli occhi in viso: un' altra le bacia con tenerezza la mano sinistra, che la suora quasi a sua insaputa le abbandona, mentre con atto carezzevole pone la destra sul capo di una più grandicella, che le sta ritta dinanzi. L'insieme del dipinto giustifica pienamente il titolo datogli dall'autore. È vera carità in raccogliere quelle povere creature, che forse verrebbero su intristite nell'abbandono e nell'ignoranza, spezzar loro il pane dell'istruzione, instillare nei vergini cuori i più santi principj, e apparecchiarle colla educazione alle vicende liete e dolorose della vita. Nè è meno chiara l'idea del sacrificio. Quella giovane prestante della persona, nel fiore degli anni, e a giudicare dai delicati contorni del viso, dalla finezza delle carni, dal contegno affabilmente dignitoso, uscita da ricca e forse patrizia famiglia, si toglie dal mondo nell'età in cui le sue compagne accarezzano con ebbrezza i più splendidi sogni dell'avvenire. Speranze di amore, letizia di nozze, varietà incantevole di viaggi lontani, perpetua vicenda di sfoggiati abbigliamenti, e veglie e balli e teatri, e nella parte più segreta del cuore il verecondo presentimento delle ineffabili dolcezze materne. A tutto questo ella ha detto addio per sempre, e si chiuse in un convento, nascondendo tra le pieghe neglette di una cascante e scura sottana le aggraziate sue forme. Chi sa? Può essere spontanea vocazione: o forse, benchè in tanta freschezza, il mondo l'ha già ingannata e le ha sfiorata la ghirlanda delle sue più care illusioni. Forse nello spasimo di un affetto contrastato, o non corriposto, o tradito le balenò alla mente un pensiero, che divenne proposito irrevocabile. Da quella fronte pura, da quel volto composto a religiosa quiete trapela un raggio di mestizia rassegnata, che rivela un segreto e una cura profonda dell' animo.

Noi non sappiamo se e quali di questi pensieri sieno passati per la fantasia e pel cuore del valente artista: in ogni modo è per lui un merito il saperli destare negli altri coll' efficacia del concetto e coll' abilità del pennello. La critica ha pure giustamente lodato nel quadro dello Stella la correzione del disegno, la bontà della tavolozza, la savia distribuzione tanto delle figure che della luce e delle ombre. Anche la piccola parte architetto-

nica è trattata con garbo e con verità: e quella porticina, quelle colonne, quel vestibolo, quel santo pregante ritratto a fresco sul muro, tutto spira il silenzio e la pace d'un chiostro. Noi non possiamo adunque che festeggiarne l'autore, e congratularci con chi volle accuratamente riprodotto dal bulino questo pregevole dipinto per adornarne le *Gemme d'arti italiane.*

M. Gatta.

VETTOR PISANI

Zona Antonio dip. Gandini inc.

VITTOR PISANI LIBERATO DAL CARCERE

e presentato al popolo dal Doge Andrea Contarini

Paolo Ripamonti Carpano Editore
Socio onorario di varie Accademie d'Italia ecc.

VETTOR PISANI*

QUADRO AD OLIO

DI ANTONIO ZONA

(LETTERA AL COMPILATORE)

Vi accadde mai per avventura d'esservi trovato presente quando in un crocchio d'amici entri taluno, il quale, avendo raccolta qualche notizia importante, si sente addosso una inquietudine, una impazienza di comunicarla anche agli altri: ma poi, aperta appena la bocca, si accorge con sua gran meraviglia e dispetto che quella sua novità è una vecchia istoria cognita a tutta la brigata, che fra le celie e i motteggi gli sgomitola via via i più minuti particolari del fatto e gli narra assai più cose che egli medesimo non sapesse? Or bene se io, scrivendo intorno al VETTOR PISANI dello Zona, volessi dirne tutto quel che ne penso; se, dopo il molto e concorde magnificarlo che han fatto i giornali, mi ostinassi a volerne partitamente indicare i moltissimi pregi, sarei nel caso di quel valentuomo, che non trovò persona per la quale la sua preziosa notizia fosse una novità. Io vedo che non potrei dir cosa alcuna che già non fosse nota ai lettori: e per ogni parola di lode che io ponessi qui con quella parsimonia che deve esser propria d'ogni scrittore, ne udrei ripetere cento più vive, più calorose, quali erompono dagli animi, ove l'aspetto della bellezza li tocchi profondamente e li richiami a lunghe ed insolite ammirazioni.

* Vettor Pisani *restituito alla libertà per decreto del Senato viene dal doge Andrea Contarini incontrato e presentato all'impaziente moltitudine, che risaluta in lui l'incolpevole cittadino e il supremo condottiero delle armate veneziane contro i Genovesi.*

Quando un' opera d'arte raccolse, come questa, sì universale consenso di applausi; e non solo fu ammirata da quelle poche e solitarie intelligenze che siedono in parte più eccelsa e divisa dalle moltitudini, ma ebbe altresì l'invidiabile suggello della popolarità; e tutta, si può dir, la nazione la considerò come una nuova ricchezza aggiunta all' antico suo patrimonio di gloria, è ben ristretto l'ufficio di noi scrittori, miseri accozzatori di frasi; i quali non vagliamo con interminabili scritti e talora con interi libri a comunicare in chi legge una sola parte di quel misterioso turbamento che desta nell'animo lo spettacolo delle cose belle; e dobbiam confessarci impotenti a raggiungere colla penna quell'effetto che potrebbe ottenere un' unica esclamazione strappata alle attonite labbra dei riguardanti dalla mutola ammirazione. Noi siamo, o dovremmo essere, per questo riguardo simili a quegli assennati abitatori d'una gran città; i quali, se un qualche amico li visiti, sogliono bensì offerirglisi a guida e gli mostrano i siti più considerevoli e belli: ma poi, quando lo vedono tutto intento e quasi rapito nell'ammirare alcuna meraviglia dell'arte, smettono l'inutile ed importuno favellìo e gli concedono di gustarla con tutto il raccoglimento dello spirito. Quando sia necessario contendere all'obblivione qualche nobile frutto dell'umano ingegno o chiarirne il riposto e disconosciuto valore, è bene che, chi si sente la forza di farlo, dia di piglio alla penna e tenti svelare ai pigri intelletti i meditati criterii del bello: ma quando la voce universale si accordi nel riconoscere il merito d'una data opera e tutte le opinioni si conciliino in un giusto giudizio di lode, lo scrittore di senno depone la inutile penna; e, rallegrandosi col suo paese che ha il buon senso di scoprire e apprezzare ciò che è veramente bello, si rassegna ben volentieri a tacere e si unisce giocondamente agli altri per picchiare le mani e per congratularsi in comune delle glorie della dolce sua patria.

E questo appunto, a far bene, sarebbe il caso che io mi comportassi nel detto modo: tanto più che in una rapida rivista della *Esposizione Milanese* dell'anno scorso, pubblicata in questa vostra medesima Strenna, fu parlato a lungo e con molta lode del quadro dello Zona. Ma poichè in quella stessa Rivista si riportarono alcune parole di critica, che già prima erano state mandate fuori per le stampe da uno scrittore che in tali materie è considerato come

un' autorità, così mi parve opportuno l'esaminarle più accuratamente per vedere se le sue osservazioni abbiano propriamente quel valore che alcuno potrebbe credere.

Nè pensiate che io parli per il timore che quelle osservazioni siano tali da poter per avventura scemare la riputazione del quadro: la quale non ha per fermo bisogno nè di difensori nè di simili altri puntelli; e non solo non teme le trafitture di quella critica taccagna e pedante che diede sempre tanta molestia agli artisti, ma nemmeno gli attacchi più robusti di quell' altra più dignitosa ed intelligente che si va ora iniziando anche tra noi, e che nobilmente si studia di provvedere all'incremento dell' arti. Se io mi pongo a discutere le osservazioni del critico, le quali si riducono principalmente a due, egli è perchè una di esse mi parve, assai più che una censura particolare, un' opinione complessa intenta ad avversare un intero sistema, con molto danno, secondo che io penso, dell'arte: e l'altra, tutta speciale e ristretta al quadro, mi parve palesare che il critico non ne avesse forse meditato bastevolmente il soggetto. E poichè d'altra parte (e avrei dovuto dirlo fin da principio) v'ha in tutte due qualcosa di vero, e la critica è fatta con quella moderazione e con quella cortesia che attestano la buona fede e il convincimento dello scrittore, così non mi par tempo buttato il discorrerne. Chè se avessi potuto sospettare di giungere per questa via ad una di quelle misere guerricciuole che si combattono tra scrittori per puntigli e ripicchi di opinioni, avrei deposta la penna nella certezza di risparmiar a me qualche noja, e molto tedio ai lettori già stanchi e intolleranti di assistere a simili spettacoli.

Il critico adunque, dopo aver detto che « chi senza saper nulla » di nulla e pur fornito di qualche esperienza d'arte, vedesse per » la prima volta un tale dipinto senza conoscerne l'autore, tosto » giudicherebbe esser questa un'opera antica dei bei tempi della » pittura veneziana » soggiunge: « Cotesto pregio è senza dubbio » altissimo ed a raggiungerlo si vuole uno straordinario magi- » stero, ma codesto pregio, mentre pure è tanto insigne, potrebbe » risolversi, non esitiamo a dirlo, in un peccato; in un peccato, » intendiamoci bene, per chi tien conto dell' arte progressiva; » e prosegue più sotto: « Il quadro di Zona pare come offuscato » dal tempo: il cielo è di quella cupezza opaca che quasi sempre

„ si scorge nei cieli degli antichi dipinti: e l'intonazione del qua-
„ dro essendo perfetta, tutto necessariamente si colora da quel
„ cielo, onde sulla scena generale par come calata una fosca nube
„ che produce in chi la guarda un senso di pesantezza irresisti-
„ bile. Che incanto sarebbe se quel cielo si facesse chiaro e traspa-
„ rente, e se uscisse un raggio di sole a metter la vita fra quelle
„ stupende figure! „

Io lascio in disparte la questione se il quadro dello Zona paia veramente come parve al critico, e ad altri potrebbe non parere, *quasi offuscato dal tempo.* Simile questione non può esser risolta a parole: chi vide il quadro può giudicarne secondo le sue impressioni: e da chi non lo vide sarebbe irragionevole pretendere che s'acconciasse piuttosto alla mia che alla asserzione del critico. Forse egli è vero che v'ha nel quadro qualcosa che ti fa intravedere la possibilità di *quell'incanto* che il critico indovina col desiderio: ma è egli certo del pari che le cagioni dello scemato prestigio sian quelle addotte da lui? Se fossero, la stessa nube dovrebbe esser calata sugli antichi dipinti, nei quali altresì, come egli osserva, il cielo è cupamente opaco, e l'intonazione perfetta. Io non presumo penetrare i misteri dell'arte e scoprire la vera cagione, per la quale, in alcune parti del quadro, le figure pajono soverchiamente addossate le une alle altre e l'aria non vi circola così da isolarle quanto forse si richiederebbe: ma questo so bene che nello studio e, sia pure, nell'imitazione degli antichi non è logico il ricercarla, perchè nei loro dipinti v'ha quanta luce e vita si possa desiderare e in nessuno, che io sappia, destano un senso di *pesantezza.* Ma il critico non parla di studio, d'imitazione degli antichi: egli parla *d'un intento, d'un' esatta ripro-*
„ *duzione dell'arte antica:* ed esce col dire che « il suo quadro
„ parrebbe fatto collo scopo di simulare la maniera di un autore
„ classico, il cui nome potesse far salire il prezzo d'un'opera a
„ somma favolosa per poterlo cedere come lavoro antico e pel
„ ricchissimo prezzo che la celebrità del nome classico porte-
„ rebbe. „ Il critico col dir che *parrebbe* volea dir, ne son certo, che *non è*, e ch'egli stesso nol pensa: pure avrebbe, fatto assai meglio ad ommettere per intero quell'ultimo periodo, che si giudicherebbe davvero uscito dal cervello di un rivendugliolo fra l'alternare dei traffici, e che non poteva e non doveva venire al

pensiero di nessuno che conoscesse con che nobile disinteresse lo Zona eserciti l'arte e ne custodisca intatto il decoro, vigilandola da ogni corruttrice influenza. Ad ogni modo poi quell' *intento* asserito dal critico non è che nella sua immaginazione: chè lo Zona ha troppa potenza d'ingegno per essersi proposta una servile riproduzione, sia pur dei migliori. Egli ha studiati gli antichi perchè solo da essi vide operati quei miracoli d'arte che formano ancora la delizia e lo stupore del mondo: perchè gli parve che solo per quella via l'arte avrebbe potuto uscire dalle presenti incertezze, e rinnovando la fibra illanguidita riguadagnare la splendida altezza d'un tempo. Fu con questa convinzione ch'egli ricercò e sorprese i riposti magisteri di quell'arte, della quale s'era innamorato, non perchè la credesse esclusivo prodotto di quel tempo e quasi una proprietà degli antichi, ma perchè in essa gli parve aver trovate nel più alto grado le condizioni indispensabili per la riproduzione del vero e del bello. E questi poi per essere due sentimenti eterni ed universali non si possono distinguere nè in vecchi nè in nuovi, e tanto meno si possono considerare come inventati e posseduti esclusivamente dai sommi di una data età. Per questa via e col succedersi di lunghi e liberi studi egli divenne seguitatore degli antichi, serbando però sempre indipendente il pennello dalla cieca servilità: e dall'imitazione fatta a questo modo alla infeconda ed *esatta riproduzione dell'arte antica,* tanto ci corre, quanto dai pensati movimenti dell' uomo all'inconsapevole gesticolar della scimmia. Ma il critico va innanzi e dice che lo Zona *fallì al vero intento* di quella riproduzione, ed aggiunge che « quand'anche, nel campo dell'arte, fosse il sommo » della virtù rifare e riprodurre il passato, converrebbe rifarlo con » tutte le attribuzioni e le sembianze del tempo in cui un'opera » è uscita. Ora chi si facesse a fare un quadro che, per esempio, » dovesse all'intutto riprodurre il carattere di Tiziano, converrebbe che studiasse a interpretare e indovinare i processi del» l'arte e del tempo onde levare la tinta portata dal lavoro dei » secoli alla tinta originaria che aveva il quadro quando prima» mente usciva dalla mano del pittore. » Ma chi ha detto al critico che lo Zona avesse voluto propriamente rifare e riprodurre il passato? Non certo il suo quadro, chè egli medesimo è condotto a dire che quell' intento è fallito; e dovendosi in simili materie

argomentare da ciò che si vede e non da ciò che si suppone, sarebbe stato in ogni caso più logico il conchiudere che lo Zona avesse voluto riprodurre l'arte antica, quale essa ci appare oggidì. Ora, chiedo io, sarebbe questo un gran male, sarebbe una colpa, un peccato come il critico lo chiama? Lo Zona potrebbe per avventura aver esagerata l'intonazione del quadro: ma vi par egli che i dipinti degli antichi, quali noi li vediamo presentemente, abbiano quelle pecche che il critico, parlando degli imitatori, addita quali conseguenze inevitabili del sistema, quali viziature, per così dire, inerenti all'organismo di quell'arte? Io non lo vedo: e quando contemplo i quadri degli antichi (e intendo i capolavori dei sommi), mi par di vedervi per entro una vita, una freschezza, una gioventù, che non sento nè il bisogno nè il desiderio d'indagare come fossero quando uscirono primamente dalla mano del pittore. Quei quadri mi rendon l'immagine dell'alloro che, uscito illeso fuori del verno, vede intorno a sè rinnovarsi ai tepidi raggi del sole ogni altra pianta; però ei non sente invidia di quella rifioritura e il verde delle sue fronde non teme il paragone della circostante vita novella. Se non fosse così, perchè udiremmo noi sempre magnificar quelle tele senza restrizioni, senza reticenze, senza richiami al passato, se non fosse quell'unico d'invidiare quei tempi sì ricchi di nobili ingegni? Ciò avviene perchè quelle tele ci sembrano meravigliose per bellezza e per verità così come sono: e se il tempo che vi corse sopra le ha in qualche guisa modificate, convien conchiudere o che la modificazione fu tanto lieve da non doverne nemmeno far caso, o che originariamente non erano sì perfette come per l'opera dei secoli son divenute. Ed io torno a chiedere: che male sarebbe se i moderni pittori, trovato un esemplare già pronto e perfetto, lo studiassero, lo interpretassero, lo imitassero senza curarsi di ricercare quanta parte di merito abbia in quella perfezione l'opera del tempo?

Ma un'altro appunto fa il critico, e lo fa in termini sì generali, che lo riduce quasi a questione di principii. Egli dice che « rifare e riprodurre il passato può giovare per certe questioni » subalterne dell'*arte relativa,* non per *l'arte assoluta.* » Anzi tutto convien intenderci intorno al valore delle parole e vedere che cosa il critico intenda per *arte assoluta.* Intende egli quel complesso di cose che si richiedono per poter dire che un'opera d'arte è

perfetta o almeno s'avvicina alla perfezione; e l'arcana armonia dell'idea colla forma, e la elevatezza del concetto, e la nobiltà dell'espressione, e la grazia delle movenze e via discorrendo? E allora non vi sarà alcuno che gli si opponga. Considerata l'arte a questo modo, anch'io convengo che « ha l'obbligo di mostrarsi » con sempre nuovi atteggiamenti, da cui traspiri che il vecchio » si è trasmutato attraverso il lavoro del tempo: » Ma questo trasmutamento non può riguardare che la parte intellettiva dell'arte, la quale, venendo, come le lettere, trascinata nel moto universo delle idee e delle aspirazioni d'un secolo o d'un paese, non può a meno di non subirne l'influenza: mentre v'ha una parte (che per distinguerla dalla intellettiva si potrebbe chiamar materiale) che è indipendente da ogni mutamento di uomini e di cose e di idee; che vien oggi ammirata collo stesso calore che lo fu jeri e che lo sarà dimani; una parte che rimane immutabile perchè occupata a riprodurre l'immutabile vero della natura. Anch'io come il critico, *tengo conto dell'arte progressiva* e desidero e invoco che ogni suo passo ci conduca verso un'avvenire più felice: anche a me, come al critico, dà noja moltissima quella scuola d'artisti che, uscita quasi fuor del secolo, vive nel sonnambulismo delle memorie, parendole che col mistico quattrocento siasi conchiuso per sempre il cammino dell'arte: ma il caso di cui parliamo è ben diverso; chè per poter applicare all'opera dello Zona le cose suddette converrebbe ch'egli avesse tolta dagli antichi non la sola tecnica del colorire, ma il modo di concepire, di comporre, di esprimere: bisognerebbe che il suo quadro non avesse quei pregi che ha e che non hanno, nè potevano avere, i quadri degli antichi; i quali, per dirne una sì grossolana che balza agli occhi di tutti, ai personaggi della più remota antichità e talora agli stessi cittadini del cielo mettevano addosso quegli abbigliamenti, che avrebbero vestiti se fossero stati loro contemporanei.

Il critico adunque parlando *d'arte assoluta* non poteva intendere nel caso nostro l'arte complessiva: chè le sue osservazioni sarebbero prive per lo meno d'ogni opportunità. E se non potea intendere l'arte complessiva, a che altra cosa voleva egli alludere? Forse alla tecnica dell'arte, al modo di colorire, all'intonazione, alla luce e così via? E allora che cosa intende egli per quell'altra *arte relativa* che pone come contrapposto all'*assoluta?* E che cosa

vuol significare quando dice che *al vecchio pur conservato nell'intima essenza deve esser aggiunto tanto di nuovo da farlo parere un'altra cosa?* E quale può essere quest'*intima essenza del vecchio* se non è appunto la tecnica, la riproduzione del vero (e non dico del bello, perchè questo risulta da un giudizio più complesso e mutabile), a meno che quest'intima essenza non sia una di quelle tante intime cose, di cui si parla sempre e si scrive senza saperne poi determinare il concetto?

Oltre di che, se al vecchio si deve aggiungere tanto di nuovo da farlo parere un'altra cosa, convien conchiudere che si reputa dover quest'altra cosa diventar più perfetta: chè non sarebbe giusto abbandonare deliberatamente il bello per ciò solo che è vecchio. Ma dov'è, dove cercare un esempio, una prova di questa straordinaria perfezione? Forse in quell'audacia e licenza del pennello che corre precipitosamente le tele senza render conto di nulla, o in quella che si dice vivezza ed è dissonanza e barbaglio di colori, o in quella misera preoccupazione degli accessori, che nella riproduzione d'un cencio malamente rattoppato vede lo studio e il fine supremo dell'arte? Se questi sono i frutti portati dall'invocato innesto del nuovo sul vecchio, io per ciò che riguarda la parte più materiale dell'arte rinuncierei volentieri ad ogni progresso. Si potrà non accordarsi sul merito d'un dato pittore o d'una data scuola dell'arte antica, e il difficile in chi si pone a studiarla è lo sceglier per bene, l'imbroccare nel segno secondo che un fine gusto e le sue particolari attitudini glielo consigliano: ma, trovata una volta la ricchissima vena mi par prudenza l'appagarsene, l'acquetarsi in essa: non foss'altro, a risparmio di tempo e di fatica.

Ma quì si potrebbe dire, che sebbene i dipinti degli antichi ci sembrino bellissimi, non è permesso il conchiudere che sieno insuperabili, e che abbiano raggiunta quella sommità oltre alla quale non si possa nè scorgere nè immaginare una bellezza maggiore: e ciò, perchè essendo la bellezza una perpetua e inesauribile rivelazione dell' infinito, non ha nè un modo speciale di manifestarsi, nè un campo determinato a percorrere. Questo può essere in teoria: ma nella pratica ci convien esser molto più contentabili ed indulgenti. Dove troverete i modelli da seguire, se questi si pongono in disparte? Il vero, si risponde, questo eterno modello, questo padre e maestro dell'arte. È presto detto: ma

noi tutti siam testimoni a che aberrazioni, a che sperpero di forze abbia condotto quella sete di novità, quel bisogno di indipendenza nell'arte, che tediata delle rigide discipline degli avi, corse audace e spedita per nuove vie, in capo alle quali presumeva trovare e conquistare senza fatica il docile vero. E ad ogni modo se il vero è maestro più fido e più utile d'ogni quadro, d'ogni scuola, d'ogni sistema, perchè vorremmo noi disconoscere e rifiutare gli aiuti che per raggiungerlo ci offrono quegli antichi, ai quali esso in sì gran parte si è rivelato? Sarebbe il caso di chi, fittosi in capo che nessun scrittore abbia raggiunta la perfezione, abbandonasse ogni scorta di scritti e di libri e andasse ramingo per le terre di Toscana *a raggranellar atomi da far lingua:* e intanto egli lascia a casa sua obbliata e disconosciuta tanta ricchezza d' esperienza e d'ingegno.

E a tutto ciò è da aggiungere che il critico parlando di *riproduzione dell'arte antica* in genere, senza determinare a che autore od autori volesse alludere particolarmente, venne a dire in conchiusione, e non volendo, la stessa cosa che dico io; cioè che lo Zona segue e continua le tradizioni degli antichi, e nulla più. La censura di un' esatta riproduzione potrebbe esser possibile solo nel caso che egli avesse preso ad imitare un dato autore e si fosse rinchiuso in quella imitazione; ma allora sarebbe stato necessario che il critico avesse indicato quell'autore o per lo meno la scuola di lui: chè la parola *arte antica* è troppo comprensiva ed ha un senso troppo vario ed esteso perchè si possa creder possibile il riprodurla in un quadro. Si potrà dire bensì che taluno ha riprodotto Tiziano e tal altro il Veronese, i quali pur appartengono all'arte antica ed hanno per giunta una certa aria di famiglia: ma non si potrà dire che taluno li riprodusse tutti e due nello stesso tempo, avendo l'uno pregi che non ha l'altro, e così difetti. Ora, nei lavori di chi si fosse proposto riunire quei pregi ed evitar quei difetti e avesse raggiunto questo suo scopo, si dovrebbe necessariamente scorgere qualche cosa di nuovo, qualche cosa che non era e non si potea quindi trovare nei quadri di Tiziano e del Veronese considerati partitamente: il pittore dovrebbe metterci di suo non la sola mano, ma il buon gusto, la dottrina, l'ingegno; e tutti direbbero ch'egli ha saputo cogliere il carattere, lo spirito dell'arte di quei due sommi, nessuno direbbe che li ha ri-

prodotti esattamente. Pensate ora come si possa discorrere di tale riproduzione, ove si tratti dell'infinita varietà di tutta l'*arte antica:* come se ne possa discorrere a proposito d' un artista, che alla forza del colore e alla larghezza del fare congiunge l'amabilità dei contorni e la purezza del segno; doti che si vedono assai di rado congiunte anche negli antichi: e converrete meco che la frase del critico non può aver altro significato che quello di una continuazione delle tradizioni degli antichi. Ridotta entro questi confini la sua proposizione non sarebbe più una censura: e lo Zona, lungi dall'apparire uno sterile imitatore e quasi contraffattore, che si propone *simular la maniera d'un autore classico,* apparirà, quello che è veramente, un forte e libero ingegno che cammina, se volete, a braccetto degli antichi, ma sempre coi suoi piedi, e del quale è giusto che si dica ciò che disse assennatamente in questa medesima Strenna l'estensore della citata *Rivista* „ che niuno più di lui fra i pittori viventi *ritrae sì largamente dei pregi* che fecero famosa la veneta scuola. „

Ed ora esaminerò brevemente l' altra osservazione del critico che riguarda, come dissi, più specialmente il *Vettor Pisani.* Il critico dice che „ lo Zona, preoccupato eccessivamente della „ riproduzione del grande stile antico, ha gettato una certa „ qual freddezza in tutta la scena. Vittor Pisani è immobile come „ una statua e non rende espressione di sorta: in tutte le altre „ figure v' è lentezza e silenzio, alle quali fa poi troppo cruda „ antitesi quel giovine popolano che, siccome pare, tiene aperta „ la bocca a grida scomposte da passar le orecchie. È il solo „ che si agita a far baccano nel silenzio generale, e in troppa „ vicinanza del Doge e dei senatori; il che non sappiamo quanto „ sia conveniente. „ Che il Vettor Pisani sia immobile, è vero: ma che per quella immobilità non renda espressione di sorta a me non pare. Mi pare anzi che in quella sua quiete egli esprima il vero carattere e la vera condizione d'animo di quel personaggio e in quel punto, quale ci fu tramandata dalla storia. Di quell'insigne capitano e virtuosissimo cittadino dicon le cronache che, quando fu privato del supremo comando, egli nondimeno *grave e piacevole nella persona confortava il popolo e le ciurme a starsene di buon animo:* e quando comparve in Senato per giustificarsi di colpa che non aveva, e non gli fu permesso parlare, *pure ei non*

fece segno d'odio e livore contro nessuno. E quando le ciurme gridavano ad alta voce *di non voler andar nelle galere se non fosse loro restituito Messer Vettor Pisani che era in prigione,* udito questo il Pisani venne alle sbarre dicendo — *Viva San Marco!* — Così quando gli fu comunicato il decreto del Senato che lo restituiva alla libertà, *con fermezza d'animo e tranquillità di volto ne udì la partecipazione; e uscito dalla prigione colla naturale sua maestà e solita ilarità del volto,* e incontrato dal Doge e dalla Signoria sulla scala del palazzo, e seguitando il popolo a gridare ad alta voce: *Viva Messer Pisani,* egli diceva loro: *figliuoli, o tacete o gridate viva Messer San Marco; e chi mi vuol bene non dica viva Messer Vettor Pisani, ma dica viva Messer San Marco.* Ognuno può argomentare da ciò quale dovesse esser la tempra di quell'animo sì mansueto nell' avversità, sì umile nel trionfo. Chè allora non erano ancor venute in moda le superbie dei martiri e le garrulità delle vittime: ma gli animi invitti sapean sopportare con nobile silenzio le immeritate sventure; e all'ingiustizia degli uomini e all'iniquità degli eventi opponeano il conforto della retta coscienza e la speranza del bene e della libertà della patria. Era dunque convenevole e giusto che l'artista, intento a riprodurne il vero carattere, lo rappresentasse in quella placida attitudine che palesa la tranquilla serenità dell'innocente. Per lui questo non è un trionfo che lo inebrii: egli non conosce la volgare soddisfazione dell'orgoglio, la misera ambizione dell'esaltamento: nessuna bassa passione gli occupa il cuore tutto devoto alla patria: egli non pensa che al pericolo, alla salvezza della Repubblica: vuole che si gridi: *Viva San Marco:* e al vecchio Doge che benignamente lo incontra e quasi gli chiede scusa dell'oltraggio fattogli, par ch'egli dica — *Ebbene! eccomi pronto, come sempre lo fui.* — O io m'inganno, e meco s'ingannano molti altri, o la immobilità del Pisani dà il vero concetto e la vera espressione di quel carattere e di quel momento.

Che poi in tutte le altre figure vi sia lentezza e silenzio, non oserei dire. V'ha bensì nella parte superiore del quadro una parsimonia di movimento, una specie di ritrosia nelle figure dei senatori, che si direbbe quasi che essi non ci prendessero un gran gusto nell'assistere a quella scena e che ci fossero venuti per forza. E così appunto, da ciò che ne dice la storia, si può argo-

mentare che dovesse essere. Era quella la prima volta che il Senato, sopraffatto dal pericolo, cedesse all'imperiosità del voto popolare: era la prima volta che le voci sediziose della moltitudine trovassero la via di quelle impenetrabili mura e turbassero il solenne mistero dei consigli, violentandone le deliberazioni: e a quelle voci, a quel voto il Senato cedeva, dopo essersi prima rifiutato; e cedeva a malincuore, temendo che quell'atto di condiscendenza dovesse essere interpretato come indizio di debolezza ed aprisse così per l'avvenire uno spiraglio alle audacie e alle speranze del popolo. Era dunque naturale che quei gentiluomini, sì cauti e gelosi custodi del potere supremo, vedessero di mal'occhio una sì nuova vittoria del volgo spregiato, al quale bisognava pur confessare tacitamente che quell'atto era stato imposto dalla forza di lui, non consigliato dalla gravità del pericolo o dal riconoscimento dell'innocenza del Pisani: chè in questo caso lo avrebbero dovuto liberare già prima. Oltre di che v'era in Senato un forte partito nemico al Pisani: v'erano uomini che, per essere stati da lui offesi in altri tempi, gli serbavan rancore, lo contrariavano, lo calunniavano, s'opposero sempre, anche da ultimo, alla sua liberazione. Quella ritrosia, quella *lentezza*, come il critico la chiama, era quindi imposta dalla natura stessa dell'avvenimento preso a rappresentare: volendo anche tacere che la tradizionale maestà di que'personaggi richiedeva una severità di volti e un'austerità di movenze da potersi facilmente scambiar per freddezza.

Del resto nella parte inferiore del quadro la vita, il movimento non manca: movimento vario, diffuso, eppur moderato dall'abituale rispetto della moltitudine per quel luogo e per quelle persone: e se uno di quei popolani tiene aperta la bocca a grida scomposte e fa troppo cruda antitesi alla parte superiore del quadro, v'hanno altre figure sì composte e nondimeno sì vive che vogliono essere particolarmente encomiate: come quella per esempio d'un giovanetto che agita per aria la spada, che è la più cara e leggiadra persona che si possa vivificar col pennello.

E qui io m'accommiato dal critico. Molte altre cose potrei aggiungere intorno specialmente alla prima questione, se la natura d'uno scritto, come questo, fuggevole e insofferente d'indugi lo concedesse: e se, nel timore che dovesse per via appiccare battaglia con alcuno, stimassi prudente il mandarlo fuori chiuso in salda

armatura e provvisto d'ogni suo ordigno da guerra. Ma io penso che esso fornirà tranquillamente il pacifico suo cammino, e nessuno gli darà la minima molestia: in vista anche dell'unico fine che si propose di render omaggio all' arte e alla terra Italiana. Ora che stanchi dell'inutile vagare che fecero, e nauseati delle frivole imitazioni straniere, i migliori ingegni tornano penitenti al culto degli antichi e promettono ripristinare una scuola sì famosa e sì nostra, parmi doveroso l'applaudire sinceramente e senza restrizioni a chi si fa guida degli altri; affinchè nuove incertezze e diffidenze non vengano a diradare le file dei giovani che la seguono. Anch'io condanno le troppo facili e frequenti condiscendenze della critica, e concedo che di ammirazioni, di lodi, di applausi fu per l'addietro prodiga troppo e colpevole la stampa Italiana. So bene che il debito della critica saggia è quello di vigilare ogni passo dell'arte e additarne coraggiosamente gli errori, le cadute: ma quando la si vede messa di proposito per una via buona e sicura, mi par che non convenga fantasticar sui pericoli possibili, e lamentarsi perchè non potè raggiungere d'un tratto la perfezione. Nel quadro dello Zona vi sarà, anzi concedo che vi sia, qualche menda: ma quella ad ogni modo è arte vera, grandiosa, scevra da meschini mezzucci e da volgari ripieghi, indipendente dai capricci della moda, arte, che ha tutta la fermezza e la prosperità della vita: e non mi pare nè conveniente nè giusto avversar quel sistema e screditar quella scuola che, oltre il resto, è cosa tutta nostra, frutto ed orgoglio del nostro giardino. Nè si tema che la soverchia preoccupazione della parte più materiale dell'arte, isterilisca le fonti dell'ispirazione e imbozzacchisca l'ingegno degli artisti. Chi sente affollarsi nell'animo le divine immagini dell'arte, non respingerà di sua mano queste figlie immortali della sua idea: chè anzi a lui lo studio della forma sarà non ostacolo, ma giovamento: e quando ei sia giunto a padroneggiarla, gli tornerà più agevole il vestire con essa ogni più rapida fantasia della mente e farne quell'uso che noi facciamo della parola, che pieghevolmente seconda ogni varietà dell'idea. E tanto meno si può temere un simile pericolo da chi consideri come il pensiero moderno abbia, si può dire, creato quell'altissimo genere di pittura che è la storica: la quale, perchè trascurata dagli antichi ed ora elevata ad una vera creazione dell'intelligenza, addita agli artisti

un nuovo e indefinibile sviluppo dell'idea. E più che ogni altra nazione l'Italia raccomanda ed impone a' suoi figli quel libero campo: più d'ogni altra nazione mesta e pensosa, ella sdegna i vacui trastulli dell'arte e a questa sua ospite antica e fida compagna di gloria chiede la educatrice virtù degli esempi e delle memorie.

Ed ora è tempo che io m'accommiati anche dai lettori: ai quali vedrete voi che cosa si debba rispondere nel caso che vi chiedessero quale dei due, tra il critico e me, abbia ragione. Chi ha veduto il quadro son certo che non vi metterà in questo imbroglio: chi non l'ha veduto, e non gli bastasse contemplar l'incisione, pregatelo ad attendere fino a tanto che l'opportunità lo conduca a Venezia (alla quale o presto o tardi tutti ci vengono), e indirizzatelo alla casa del committente, dove potrà vedere e pronunciare per chi stia la ragione. E questa visita porterà forse qualche buon frutto, intendo quello dell'emulazione: e forse a qualcuno parrà non solo lodevole ma degno d'imitazione l'esempio di questo ricco cittadino che sì giudiziosamente protegge le arti; ed accógliendole in sua casa e festeggiandole, come può meglio, cerca quasi di riparare alla vergogna di chi dovizioso, avendole trovate nell'avito palazzo ripostevi dagli avi patrizii, villanamente le caccia e, come merce da traffico, le manda in Francia o in Inghilterra o altrove a trovarvi più nobili ed affettuosi padroni.

G. R.

UNA CASCINA
SUL LAGO MAGGIORE

Valentini Got.° dip. Charbun dis. ed inc.

UNA CASCINA SUL LAGO MAGGIORE

P. Ripamonti Carpano Editore
Socio onorario di varie Accademie d'Italia.

UNA CASCINA SUL LAGO MAGGIORE

DIPINTO

DI GOTTARDO VALENTINI

Chi legge questo povero scritto s'aspetterà senz'altro una descrizione del Lago Maggiore, incantevol posizione d'Italia, di cui scrissero valentissimi ingegni e divenuta ormai un luogo comune, sul quale si esercitano i giovani scrittorelli. Ma io, comunque scrittoruccio più che altri piccino, non ci cado davvero in simil tranello, nè voglio per tutto l'oro del mondo trarre in inganno i pazienti che mi leggono. Annoiarsi, s'annoieranno allo stesso modo, di più fors'anco; ma del Lago Maggiore non voglio proprio parlarne. Tanto più che mi saltò in fantasia di farla anch'io un po' da despota, e condur meco il lettore ove meglio mi pare e piace. Ne patiamo tante anche noi, poveri scrittori, delle piccole tirannie, che si può perdonarci se una volta ci prende desiderio di farne subire qualcuna al cortese lettore. Se non che, questi vorrà egli assoggettarsi al mio capriccio? e, mentre s'era preparato a far meco una gita sul Lago Maggiore, sarà egli disposto di fare un viaggio in mia compagnia fino a Roma? Ne dubito di molto; però non dispero: anzi mi conforta la speranza di esser seguito almeno da qualche pietosa lettrice, che, come donna, per non fallire alla proverbiale gentilezza, vorrà essermi le cento volte più indulgente e benigna che non lo siano gli uomini.

Dunque siamo a Roma, nell'anno di nostra salute 1635. È una mattina d'inverno e precisamente di carnevale. Un giovanetto d'in sui vent'anni, vestito — vi fo grazia dell'intera descrizione di esso — vestito come usavano i Napoletani di quest'epoca, alto della persona, spigliato nei modi e con dipinto sul viso l'ingegno e l'ardire, esce dalla contrada dei Condotti, attraversa la Piazza Spagna, dà un' occhiata alla Fontana detta la Barcaccia e sale la gradinata della Trinità dei Monti. Qui giunto, soffermasi un cotal pocolino; poi, volgendosi dal lato del Pincio, avviasi verso la Villa Medici. Pervenutovi, s'arresta; e da questa magnifica posizione si mette pensoso a contemplare il sorprendente panorama della Città eterna, che stava tutta sotto il suo sguardo. Chiese cristiane, monumenti antichi, cupole e campanili, colonne ed obelischi, graziosissime colline, fontane d'ogni foggia; il tutto coperto da un cielo d'un azzurro cupo, quasi violetto, come a Roma solo si può vedere; dappertutto contornato di un' aria limpida, balsamica, olezzante di mille profumi pei tanti giardini che abbelliscono i palazzi dei principi. Il nostro giovane amico in un girare di ciglio ammira con isguardo avidissimo tutto quanto stava ai suoi piedi; poi, con accento quasi disperato e con piglio rabbioso, esclama:

— E non potere! !.... Oh! s' ella volesse davvero proteggermi, aiutarmi, mettermi all'altezza sulla quale io sento esser degno di posare.... Me lo promise; è vero: ma è donna.... eppoi le donne nate dai grandi, vissute fra loro.... Silenzio: sento il fruscío di una veste! È lei sicuro: non mancò alla promessa... Voi, madonna?!

— Salvatore, siete voi?

— Sono io, madonna; beato di poter imprimere una volta almeno un bacio sulla vostra mano, di offrirvi la mia servitù per tutta la vita, di giurarvi una riconoscenza imperitura.

— Purchè....

— Purchè non mi disprezziate, o madonna; purchè io senta ripetere dal vostro labbro che voi credete al mio ingegno, che voi intendete il mio cuore d'artista, purchè voi abbiate fede nel mio avvenire. Questa vostra fede, o madonna, mi farà grande; ne sono certo.

— Vi dissi altra volta che credo nel vostro genio, o Salvatore; che del vostro avvenire non dubito punto. Ora ve lo ripeto e vi

aggiungo che adoprerò ogni mio potere per rendervene il cammino meno spinoso.... Ciò perchè vi amo....

— Voi mi amate?!

— Come artista.... Salvatore, come uomo di genio.

— Grazie, madonna, grazie: ciò è anche troppo per me, povero giovane disgraziato, povero orfano nato dalla plebe.

— Non v' umiliate, Salvatore. Voi, meglio che ogni altro, sapete che il vostro nome plebeo vivrà; mentre quello di molti di noi patrizi morirà forse con noi.... Oh! voi il sapete!... E troppo disprezzate il mio ceto... Le vostre satire non pungono solo, ma squarciano.

— Io, madonna....

— Chi era mai se non voi che ieri sera, sotto la maschera del Dottor Formica, spacciava ricette di farmachi, le quali altro non erano se non libelli contro di noi tutti?

— Voi sapete ciò!

— Ogni cosa mi è nota: ma vi compatisco. Voi, disprezzato dai miei, voi giovane d'ingegno, uomo dell'avvenire, voi ne avete ben donde se disprezzate i nobili.

— I nobili poltri ed insolenti: non già quelli che, come voi, donna sublime, sono amanti delle arti, proteggono gli artisti; quelli che sono degnissimi in fine di portare un nome illustre.

— Grazie, Salvatore....

— Voi siete una donna superiore, piena d'ingegno, d'affetto, di generosità. Per voi io ho un culto nel mio cuore; mi prostro e v'adoro.

— Basta Salvatore.... silenzio!... È mia cugina certo che viene a raggiungermi nel viale, com' io ne la aveva pregata.... Ascoltate. Io parto presto di Roma: ma vi ho raccomandato a mia cugina come foste cosa mia. Ella sa tutto quanto deve fare per voi. Vivete felice e siate grand'artista.... Addio!

— Addio?... Madonna, madonna!... Non vederla più?... Maledizione!

Pronunciati questi ultimi detti, Salvatore, coll'animo tutto commosso, indispettito, si rimise ad osservare lo spettacolo della natura e dell'arte che gli stava ai piedi. Dopo qualche istante di contemplazione, esclamava:

— Questa non è la natura come la voglio io, tetra, selvaggia,

cupa, in isconvolgimento, coi torrenti che traboccano, gli alberi schiantati dalla folgore ed il cielo gravido di procelle. Qui tutto è calma uniforme, e le linee classiche mostrano come la mano dell'uomo abbia profanata l'opera della natura!

A queste parole, una voce rispondeva:

— Ed io non sento come voi sentite, mio signore. La calma del cielo, la natura tutta che sorride al Creatore; queste linee classiche, gioielli dell'arte, opere sublimi dell'ingegno umano, mi rapiscono, mi incantano, mi fanno maledire alla mia mano, che non è atta a ritrarre la natura quale Dio la fece, e l'uomo l'abbelliva.

Salvatore, scosso a tali accenti, pronunciati in quel luogo, si rivolge, e vede innanzi a sè un uomo di trentacinque anni circa, di statura tozza, d'aspetto volgare, di viso goffo, triviale, tanto da sospettarlo quasi imbecille. Osservatolo più attentamente, vide che portava al braccio sinistro un canestro di ciambelle, e che il vestito lo diceva uomo del volgo, più ch'altro servitore.

— Che fai qui? chi sei? come hai potuto pronunciare simili parole, tu che sembri uno stolto?

— Io mi nomino Claudio: sono nativo di Lorena; venni di Francia a Roma, perchè i miei genitori, tenutomi per iscemo, non seppero veder meglio che mettermi al servizio altrui. Ora io sono il famigliare di Agostino Tassi, pittore... Tutti dicono che io sono uno stolto: ciò è pur vero in tutto e per tutto; ma non lo sono più quando la natura in tutta la sua grandezza si svolge maestosamente davanti al mio sguardo.... Allorchè contemplo il creato, allorchè ammiro le opere del mio padrone, sento che il mio cuore batte più violentemente, sento che il mio ingegno si schiude all'intelligenza! Allora la mia mano corre febbrilmente al pennello: vorrei ritrarre questa natura calma, sorridente, piena delle opere dell'uomo; questa natura che voi disprezzate ed io ammiro, ma la mia mano cade vergognosa, perchè non è educata dall'arte... Ma la voglio studiare quest'arte... Oh! la voglio studiare, poichè sento che Iddio mi ha creato artista! —

E lo era, e grande artista.

Il primo de' nostri personaggi è Salvatore Rosa, il pittore poeta. Nelle sue parole, udite da Claudio, sta il principio della scuola da lui creata. La natura sempre orrida, selvaggia, spaventevole e ritratta da lui con mano inarrivabile, con tinte fortissime, con

segni franchi, recisi, con istudio profondo nell'assieme e pensata trascuratezza negli accessori.

Il secondo nostro personaggio è Claudio Gelée, ignorante di quanto si può sapere al mondo, ma grande artista. Nelle sue parole risposte a Salvatore Rosa, sta pure il principio della sua scuola. La natura nella sua maggior calma, tutta arricchita delle opere dell'uomo, sorridente a cui lo creava, e ritratta con iscrupolosa esattezza in tutte le sue parti, con isquisitezza di linee, con sublime magistero di tinte, e tanto studio da spaventarne sempre i discepoli che impresero ad imitarne la scuola.

La signora che intervenne a colloquio con Salvator Rosa è la principessa Rospigliosa, dama infelice, avvenente e ricca delle migliori doti che possa sperare una donna dalla natura. Questa principessa, prima di essere viceregina di Napoli, protesse il giovane Salvatore, artista e poeta satirico. La giovinetta poi che raggiunse la Rospigliosi, è una Medici che protesse poi Claudio Gelée, il rozzo ma grande pittore, il Raffaello del paesaggio.

Da Salvatore Rosa e da Claudio Gelée, cioè da un Italiano e da un Francese vissuto, educato ed ispiratosi in Italia, fu creata la pittura di paesaggio. Dopo questi sommi, rifulse Ruysdaal, fiammingo, loro seguace: finalmente il Ginevrino Calam raccolse, vorrei dire, l'eredità artistica dei due primi maestri, e si fece il più grande paesista dei tempi moderni.

Di questo eletto ingegno dell'Elvezia si fece discepolo il nostro Gottardo Valentini, e studiandolo ed imitandolo guadagnò meritata fama di valente paesista.

Il Valentini è già artista provetto; noto pei bellissimi lavori che produce da molti anni; ma in quest'ultimo poi, alla sua fama di artista isquisito, vi si aggiunse quella di una fecondità sorprendente. Più che dodici quadri potè compiere in quest'anno ed offrirli all'ammirazione degli intelligenti nelle sale di Brera. Fra questi ultimi suoi lavori, se non migliore pel concetto, bellissimo certo per l'esecuzione rifulgeva il dipinto rappresentante *Una cascina sul Lago Maggiore*. La composizione è di stile fiammingo, semplicissima; eccellente l'intonazione delle tinte, limpidissima l'acqua, assai belle le macchiette: il tutto poi dipinto con un brio ed una verità sorprendenti.

Se questo nuovo lavoro del Valentini non gli aggiunge gran

fama, lo rafferma però valente artista; ove pure lo si voglia appuntare di certe piccole mende che si riscontrano nel quadro.

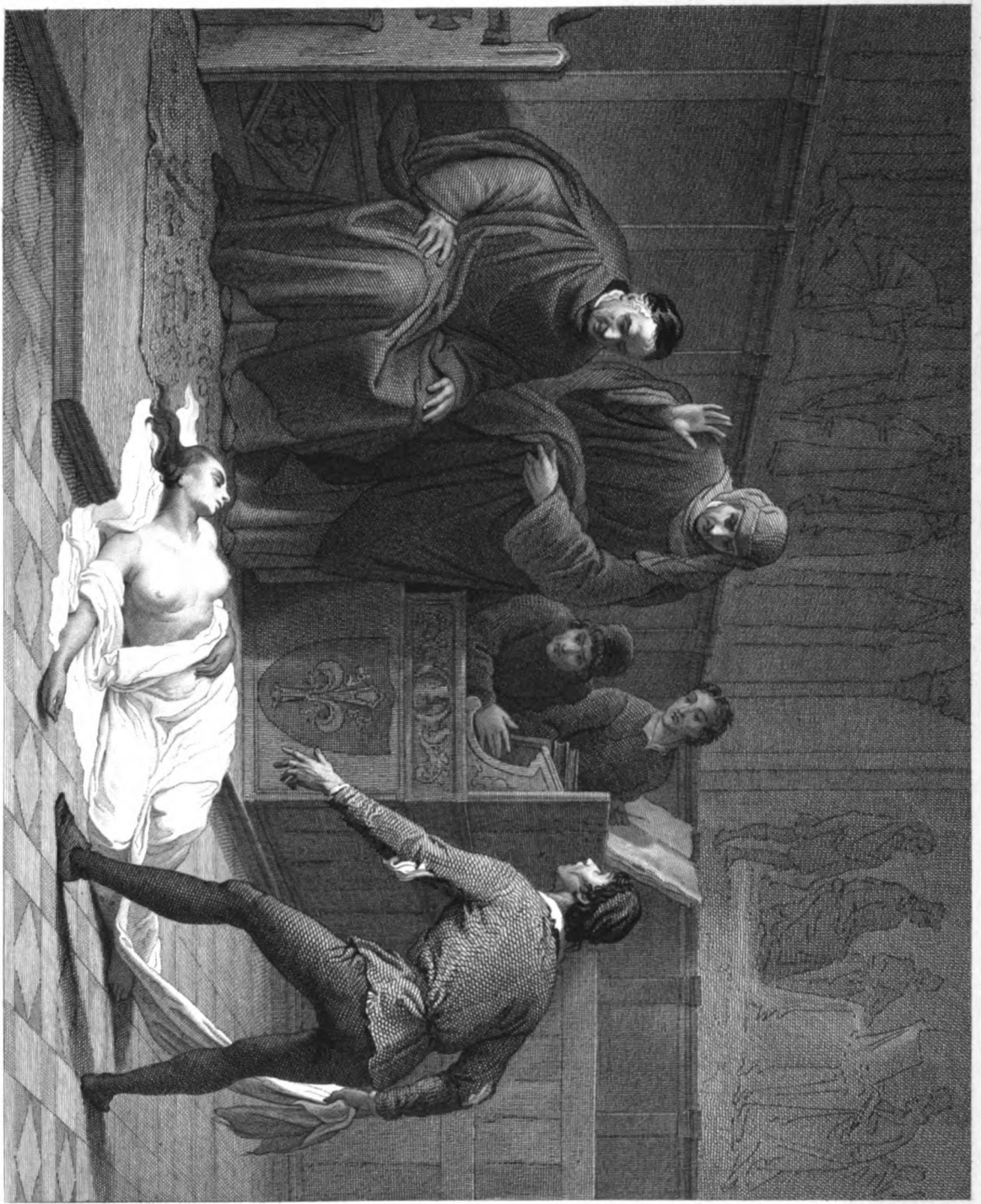
E menda mi pare si possa dir quella dell'aver dipinta tagliata alla cima del quadro una pianta, posta sul mezzo di esso. Ciò non si permisero mai nè Salvatore, nè Claudio, nè, credo Ruysdaal stesso. Mi sembra sia una menda pure l' aver alzata di troppo che non si convenga la *linea orizzontale* del dipinto. Comunque sia, fattogli pur carico anche di un po' di monotonia nelle tinte, il quadro del Valentini è veramente degno di ammirazione e strappa la parola d'encomio anche dal labbro del critico più severo.

Io però, abbenchè mi sia tutt'altro che critico e molto meno severo, voglio prendermi licenza di rivolgere due parole al nostro bravo Valentini:

— Voi siete un eletto ingegno, un distinto artista; ma ricordatevi che non bisogna sempre imitare gli imitatori de' grandi maestri; bensì istudiare questi ultimi indefessamente. Calam è un grande artista; ma guadagnerete di molto se di tratto in tratto risalirete alle due prime ed inesauribili fonti: Salvator Rosa e Claudio Gelée. Anche Costam, Bakoff e Pedrotti imitarono Calam, ma non si dimenticarono mai che questi aveva imparato dai due primi creatori della pittura di paesaggio.

GUSTAVO MINELLI.

LA COMPAGNIA
DELLA MISERICORDIA

Pagliani Eleuterio dip. Gandini inc.

L' ORIGINE DELLA COMPAGNIA DELLA MISERICORDIA IN FIRENZE

P. Ripamonti Carpano Editore
Socio onorario di varie Accademie d'Italia

LA COMPAGNIA DELLA MISERICORDIA

E, *beati misericordes*, fue
Cantato retro.

DANTE: *Purgatorio*, c. XV.

Che cosa rappresenta l'orribile scena che ci si offre dinanzi? Una sala, dove siede un principale magistrato; ed a'suoi piedi l'insepolto cadavere di una povera donna che giace discinta e seminuda; d'una donna, la quale oramai non ha più occhi che piangano la sua sventura, non una mano che si alzi supplichevole, non una voce che gridi vendetta o pietà. Essa è muta, immobile sul pavimento: il gelo della morte spense per sempre quello sguardo, irrigidì quella lingua e quelle mani per sempre!

Ma, se tace l'abbandonata spoglia, ben supplisce al suo silenzio colui che quivi la recò sulle proprie braccia e la gittò fremendo sul suolo. All'aspetto ignobile, all'incomposto atteggiamento, alle lacere vesti vi si ravvisa un popolano, ruvido bensì, ma che tra mezzo alla sua ruvidezza rivela un'anima pietosa ed ardente; un coraggioso cittadino, il quale, nell'additare colei che riman priva della debita sepoltura, rimprovera al magistrato la inosservanza delle leggi, di cui è preposto alla esecuzione. E il caso effettivamente avvenne nel secolo decimo quinto; ed avvenne in

Firenze, quando l'illustre città reggeasi per anco a comune, sotto il governo d'un gonfaloniere. Che avrebbesi fatto a quella vista in altri tempi? Forse l'audace plebeo sarebbe stato respinto. Eppure in quelli, di cui parliamo, l'atto temerario ma generoso e franco commosse a tanta pietà, che sin d'allora si pensò a ristabilire la benemerita Compagnia della Misericordia, già per accidenti straordinarj sospesa.

Così come per tante altre opere generose e grandi, in ogni età segnalossi l'Italia per le pie istituzioni, di cui abbondano le sue numerose città e in fino i borghi e i villaggi. È questa una preziosa eredità degli avi, gelosamente custodita, anzi notabilmente accresciuta e migliorata dalla progressiva civiltà moderna. Dove si presta un soccorso alla povertà, dove una vigile assistenza agli infermi, dove un consiglio, un compenso, un rimedio a chi abbia perduta la ragione; quale accoglie con provvide cure un orfano, un esposto, quale salva dal disonore una madre illegittima. Ma fra i caritatevoli instituti, dei quali è gran dovizia fra noi, la Compagnia della Misericordia fu al certo uno dei più propizj all'umanità, uno dei più magnanimi. Cade egli in Firenze trafitto qualcuno dal ferro d'un assassino o in una rissa? E tosto una mano pietosa accorre per ricoverarlo in un sicuro asilo, per curarne e guarirne le piaghe. Invade un funesto contagio l'atterrita città? Non perciò si sgomenta la misericordiosa famiglia; anzi pare che il pericolo istesso ne animi maggiormente e ne infervori lo zelo. Viene a morte un'uomo qualsiasi? Essa ne accompagna la gelida spoglia all'ultima dimora.

E quando venne in origine fondata questa Compagnia? Forse in civili tempi, allorchè la civiltà istessa ne fece meglio conoscere i benefici effetti, meglio regolarne gli statuti e l'osservanza? La civiltà, diciamolo pure, accresce e migliora più che non crei codeste istituzioni, le quali abbisognano di coraggiosi ed impavidi ufficj, a cui non bastano nè le ricchezze nè una illuminata prudenza, ma vi si ha inoltre mestieri di animi forti, quali in copia si veggono nel Medio Evo. Certo, non per questo esso è degno d'invidia. Chiunque ami un riposato e bel vivere di cittadini, e il progresso delle arti, delle scienze e della prosperità nazionale, dee preferire un'età incivilita ad una per anco grossa e rozza. Chi mai lo negherebbe? Ha i suoi vizj, i suoi delitti, le sue imperfezioni

ancor quella; ma l'improvvida ignoranza, la povertà resa maggiore dalla scarsa intelligenza, e la durezza e la ferocia del costume, che pur dominano ne'secoli rozzi, vi sono senz'altro la cagione di assai maggiori disordini. Se il Medio Evo non mancò di luminose prove, le quali più vive appajono poichè ne le dissotterra la paziente erudizione dei dotti, e le abbellisce la fervida fantasia dei poeti e dei romanzieri, esso fu anche duro e scapestrato; nè chi abbia fior di senno può desiderare che risorga; nè mai potrebbe farlo risorgere chi o con le parole o con gli scritti si argomentasse di arrestare l'indispensabil progresso.

Ma in codesti secoli istessi donde procedono molti mali, e i quali non sanno tampoco perfezionare i beni, il forte impulso, che crea le generose instituzioni, è di tanto più vivo. Esso ne dà le mosse, e lascia che la civiltà progressiva ne mantenga e ne perfezioni le benefiche opere. Nella lotta dei partiti, che in siffatte età si manifesta minacciosa e terribile, non si trova il tranquillo e felice consorzio dei tempi civili, ma perciò appunto vi è maggiore la vita che sorge dal contrasto delle passioni e prende animo e forza dal combattimento; il quale così nell'ordine morale come nel fisico ogni cosa scalda ed avviva.

Osservate infatti la Compagnia della Misericordia nelle due epoche in cui venne fondata; la vecchia e la nuova. Come si raccoglie dal Rica, nelle *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, (t. VII, p. 241), la prima ebbe principio nel 1244, quando i frequenti e funesti accidenti di peste in Firenze indussero alcuni cittadini ad instituire una Congregazione, i cui fratelli segnatamente si adoprassero nell'ajutare gli appestati e nell'accorrere ad ogni caso di ferite e di morti. Or che tempi eran questi? Tempi di fazioni guelfe e ghibelline, di Bianchi e Neri, i quali ne'trivii e sulle pubbliche piazze faceansi una guerra accanita; tempi in cui non solo le città fra loro, ma le famiglie e gli individui d'una stessa famiglia rodeansi l'un l'altro in un perpetuo conflitto

Di quei che un muro ed una fossa serra.

Pure in sì feroce secolo sorse l'antica Compagnia della Misericordia, nella quale rilucevano sì santi esempj di ospitalità e di carità; nè i privati odj, nè le contese ognora rinascenti ne distoglievano i benefattori, nè la Repubblica dai privilegj a larga

mano concessi. E se qualche tempo appresso il timore dell'eresia paterina, il quale raffreddava ogni altro senso, lasciò in dimenticanza il caritatevole instituto, poichè quella venne meno e cessò, riapparve qual'era dapprima l'eroica carità cittadina. Nel 1475 il fatto, rappresentato dall'abile artista e riferito da Filippo Tornabuoni nelle sue *Ricordanze*, rianimò i Priori e il Gonfaloniere a considerare l'importanza della benefica Compagnia e il popolo a riassumerne i trasandati esercizi.

Ma le interne contese erano intanto cessate? Dicalo il Savonarola; dicanlo gli Albizzi, i Pitti, i Medici; dicanlo le congiure che sullo scorcio del quattrocento insanguinarono e spaventaron Firenze. Allato a sì terribili compagni ristabilivasi la Nuova Compagnia della Misericordia, quella che poi sotto il Granducato ebbe un sì felice incremento. Non v'ha dubbio: il feroce Medio Evo creò quello cui migliorò la sopravegnente civiltà.

Io loderò sempre Iddio di avermi fatto nascere negli anni della civile prosperità, della colta intelligenza, del gentile costume. Ma i forti e generosi esempj, che produce fra le sue guerre e rovine una età incomposta e fiera, non lasciarono pur mai di destare nel mio petto una viva commozione. Quel Farinata che difende a viso aperto una patria ingrata e nemica, quel buon Marzucco che rassegnato al volere divino bacia l'omicida del proprio figlio, la Compagnia della Misericordia, per cui le pestilenze, allora sì frequenti, erano altrettanti trionfi di eroica carità e virtù, mi riconciliano coi duri tempi che pur correvano, e mi allettano a rivolgervi qualche volta lo sguardo.

E con quanta compiacenza io lo rivolgo al quadro, in cui l'egregio Pagliani ci dipinse con mano maestra uno di codesti esempj! A ragione vi trovano gli intelligenti semplice e ben pensata la composizione, mirabile il giuoco della luce, ben disposto il gruppo, forte il colorito e assai bene intonato, fermo e sicuro il disegno; e l'espressione così confacente al caso che nè maggior vivezza e verità potea desiderarsi sul volto dell'atterrito gonfaloniere, nè meglio esser dipinta l'onorata baldanza del buon popolano. Nel quadro medesimo, uno dei migliori della Esposizione, evidenti appajono le virili e risentite traccie del Medio Evo, tanto diverse dalla odierna uniformità.

Prof. ANDREA ZAMBELLI.

I SALTIMBANCHI
IN CONTRAVVENZIONE

Dom.co Induno dip. *Trezzini dis.* *Gandini inc.*

I SALTIMBANCHI IN CONTRAVVENZIONE

P. Ripamonti Carpano Editore

Socio onorario di varie Accademie.

I SALTIMBANCHI IN CONTRAVVENZIONE

QUADRO

DI DOMENICO INDUNO

Dica chi vuole, ma chi ben considera l'indole dell'età nostra, non durerà fatica a scoprire che uno dei caratteri speciali della medesima è una cotale tendenza alla serietà, e, per usare il nuovo vocabolo, al positivismo. Avvenga ciò per bisogno di natura e per maturità di giudizio, o sia una conseguenza logica di quella operosità commerciale e industriale che costringe l'uomo a concentrarsi e a riflettere, o l'un motivo e l'altro stiano come causa ed effetto, fatto è che la società da alcun tempo in qua si è fatta grave e contegnosa, dandoci l'imagine del fanciullo il quale, dopo aver corso la cavallina, lascia talvolta ad un tratto gli svaghi e le mattezze e fa meravigliare altri di vederlo trasformato in un piccol uomo. E valga il vero, gli interessi materiali dietro i quali tanto si affanna la gente d'oggidì, questo arrabattarsi continuo per correre là dove si pensa trovare nuove fonti di guadagno, credete che non basti per tener lontana ogni voglia di sbizzarrirsi e folleggiare come che sia? Forse fra tanto subbisso di cifre, fra le inesorabili ragioni del dare e dell'avere, resta il tempo e la volontà di togliersi da questa bassa atmosfera per sollevarsi alle pure regioni

del mondo intellettivo? La dottrina del tornaconto fatta rivivere e messa in pratica oggidì non consente allo spirito umano di svïarsi oltre i confini del possibile, di lasciar la realtà per le chimere; l'usufruttare più che si può del presente è il grave studio d'una età calcolatrice per eccellenza. E come succede di chi è preoccupato fortemente dell'animo, che tutti i suoi pensieri risentono di quella preoccupazione, era naturale che ogni cosa anche intorno all'uomo accusasse la serietà e la riflessione e che le stesse arti del bello, nelle loro manifestazioni, rivelassero la cura che travaglia la generazione presente. Fortunate ancora che esse non abbiano fatto fin qui, acconciandosi all'umore dei tempi, che vestirsi di una tal quale gravità. — Ma chi ci assicura che il loro avvenire è affatto senza pericoli se si va avanti di questo passo, vogliam dire se l'uomo piglierà gusto a buttarsi a capo fitto per la via sdrucciolevole del guadagno e a non apprezzare la vita se non per quel tanto che essa ne concede di crogiolarsi in una sicura agiatezza. Parlate del bello e del sublime a certi adoratori del dio Mammona, a certi devoti del cinque per cento: risponderanno che non intendono il vostro gergo, o vi faranno le spallucce. Su queste menti chiuse ad ogni idealità, su questi cuori di ghiaccio quale dominio possono mai esercitare le nobili e pure manifestazioni del genio? Ma, ripetiamo, per la gloria del nostro paese, il più artistico del mondo, e per la dignità della specie umana, queste non sono per ora che eccezioni, e le arti del bello generalmente parlando, qui da noi sono tuttavia in onore e trovano anche nel secolo delle accomandite e delle Borse chi presta loro un culto sincero. Resta loro però il carattere sopra accennato, vero riflesso del secolo impensierito, e, ove altro non sopravvenga, è più presto un bene che un male che sia avvenuta questa trasformazione. È forse un male, a pensarci riposatamente, che il gusto e la ragione dei tempi le abbia richiamate a più grave e contegnoso andamento e siasi per tal modo provveduto alla loro dignità? Finchè frivoleggiavano fra i concetti ghiribizzosi e l'insulso epigramma, era fallito il loro scopo e disconosciuta la loro missione educativa. È bene adunque, e di questo avviso speriamo che saranno molti altri, che siasi messo fra i cultori delle arti imitative questo nuovo indirizzo, e che più nobile, più sodamente istruttivo sia l'uso al quale essi le fanno servire.

Uno degli artisti che intesero i tempi e si prestarono alle nuove esigenze, è Domenico Induno. Per mano sua la pittura di genere, da lui con particolare amore e con felicissimo successo coltivata, va ogni dì più acquistando importanza per questo che egli la consacra a ritrarre la vita reale e domestica ne' suoi più svariati accidenti, e quasi tutti i suoi quadri hanno una significazione morale. Vedete a mo' d'esempio questo che vi poniamo sotto gli occhi, riprodotto maestrevolmente dal bulino del bravo Gandini. A prima giunta l'argomento vi potrebbe parere volgare e insignificante; ma per poco che lo consideriate vi si svelerà il suo senso recondito e la sua lezione insegnativa. Gli è vero che qui avete dei saltimbanchi e della più bassa specie; ma chi è che alla vista di questi ciurmadori da trivio non corra tosto col pensiero ad una razza congenere, ma di più trista natura, nella quale per nostra sciagura non è luogo in cui non ci intoppiamo, e che in diffetto di merito reale, va strombettando le meraviglie della dottrina e del talento che non ha? Non è detto che tutti i Dulcamara rizzino baracca sulle piazze, facendo loro pro della credulità e della buona fede del popolaccio; v'è chi sa pigliare a gabbo il mondo anche senza sciorinar sotto gli occhi della turba stupefatta e talismani portentosi e cerotti buoni per tutti i mali, *e per altri ancora.* Nè importa che non si sappia giocar di mano, nè empirsi la bocca di stoppa, per trarne fuori nastro e poi nastro; rimangono ben altre arti per far strabiliare il volgo dei credenzoni e per scroccare, ove occorra, e onori e fama e quattrini, colla fronte invetriata del presuntuoso e del millantatore. Con tutto ciò non sempre si cammina per la piana, così da una parte come dall'altra, e il mestiere ha i suoi guai, le sue traversie: chè anche i più furbi talvolta sono colti in fallo. Ed è appunto questo accidente della vita ciarlatanesca che ha fermato l'attenzione del nostro artista, e ciò valga a spiegare quale sia la significazione del suo lavoro.

Il tema adunque di questo dipinto interessante per più di un verso sono alcuni saltimbanchi colti in contravvenzione, e si noti per parentesi che qui si tratta di veri saltimbanchi da piazza, i quali sono pur sempre il tipo degli altri, che si potrebbero chiamare da camera. E bisogna dire che ne abbiano fatte di molto grosse, se alcuni agenti dell'autorità intervenuti di tratto sul teatro della loro non troppa onesta industria intimano loro risolutamente

di sloggiare di là. La scena è animata e piena di brio, nè può essere altrimenti, sia per l'indole del soggetto medesimo, sia per quell'impronto di verità e di evidenza che l'Induno sa dare alle sue tele. Abbiamo detto la scena; ma a rigore di termine non era a dirsi così: chè quì le scene sono due, senza che ne scapiti l'unità del concetto, la quale però avrebbe potuto anche avvantaggiarsi da una composizione più raccolta e come a dire di un sol getto. Ad ogni modo l'una scena non è che la spiegazione e il complemento dell'altra e formano un tutto armonioso. Voi vedete difatto nello sfondo del quadro quello che si ripete sul davanti del medesimo, salvo che qui l'idea riceve quelle forme più spiccate e più evidenti che acquistano gli oggetti quanto più ci si fanno vicini. Là è un messo del potere il quale, fattosi innanzi tra la calca dei curiosi, si è avvicinato ad una baracca da saltimbanchi e intima a due di essi, che all'ingresso della medesima stanno vibrando colpi di mazza su un immane tamburone, che cessino tosto e fa tal gesto colla mano che pare dica: *vuolsi così colà,* col resto della frase che non deve essere ignota ai lettori di Dante. Qui è ancora un agente della forza pubblica, il quale alla porta di una casa vicina, ove stanno i capi, o come vi piace, le prime parti della compagnia, si è presentato per consegnar loro uno scritto, in cui argomentate tosto che si tratta d'un affare molto serio, così dal piglio severo e risoluto di colui che è venuto a far eseguire la legge come dalla sorpresa e dallo scompiglio che provoca la sua improvvisa apparizione. Persino al giocoso pagliaccio si è rannuvolata la fronte, e quella accigliata serietà colla quale egli ajuta la prima donna a leggere il foglio fatale è pur singolare e bizzarra nell'uomo dei lazzi e delle spavalderie, e dal vestito stranamente foggiato! Naturale poi è molto espressivo è l'atto col quale al gendarme impaziente dell'indugio egli fa cenno che attenda e lasci che si finisca la lettura e si sappia almeno a qual punto della legge fu da essi contravvenuto. Non vi sembra che, come è natura e costume de' suoi pari, egli creda ancora d'aver ragione, o speri di trovar qualche appiccagnolo per eludere la legge? Ma l'uomo della legge e là con impassibile fierezza, e quella spada al fianco e quella mano levata con risolutezza in atto di comandare dicono abbastanza che con certe autorità non c'è da scherzare. Anche le altre figure del-

l'avanti scena sono trattate con rara perizia e fanno fede sopratutto del talento dell'artista nel saper esprimere gli affetti dell'animo, che è la parte più ardua dell'arte. Nè senza merito sono gli accessorii, nei quali è da ammirarsi la maniera propria dell'autore che sa rendere il vero ne' suoi effetti più artistici, sebbene in alcuni non possa dirsi colta affatto la natura. Ma le sono pecche che spariscono davanti all'effetto generale dal quadro, che non cessa perciò di rispondere alla conosciuta valentia del suo autore. Il franco e brioso pennelleggiare e la spiccata evidenza degli oggetti tolti a rappresentare sono qualità che rendono preziosi i dipinti dell'Induno e tali da invogliarne chicchessia a farne l'acquisto. Gli è perciò che ci gode l'animo di sapere che questo sia passato ad ornare le sale d'un nostro ricco concittadino, il signor Gio. Battista nobile Cagnola. La è questa, per vero dire, la destinazione delle opere dell'arte e particolarmente di quelle che toccano l'eccellenza; ma avviene pur troppo talvolta che siano fatto ingombro d'uno studio certi capi che figurerebbero meglio nelle abitazioni dei privati. Valga adunque l'esempio, e perchè le arti belle non cessino di essere uno de' nostri vanti, deh trovino nelle classi opulente del patriziato e della borghesia la loro naturale protezione. Perocchè se il genio è tal fiore che cresce spontaneo tra noi, esso ha bisogno però, per attecchire e prosperare, di alimento e di appoggio. Fu sempre detto che il danaro è tutto: oggidì la sentenza è d'una verità ancor più palpabile; chiedetelo, se vi piace, agli artisti.

S. Palma.

INDICE